

Eßer / Frölicher (Hrsg.)  
**„Alles in meinem Dasein ist Musik ...“**  
**Kubanische Musik von Rumba bis Techno**



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts  
Preußischer Kulturbesitz

Band 100

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Torsten Eßer / Patrick Frölicher (Hrsg.)

**„Alles in meinem Dasein  
ist Musik ...“**

Kubanische Musik von Rumba bis Techno

*In Erinnerung an  
Frank Emilio und Carlos Fariñas*

VERVUERT · FRANKFURT/MAIN · 2004

**Bibliographische Informationen der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Vervuert Verlag, Frankfurt/Main 2004  
Wielandstr. 40 - D-60318 Frankfurt/Main  
[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.bero-america.net](http://www.bero-america.net)

ISSN 0067-8015  
ISBN 3-86527-164-2

Alle Rechte vorbehalten  
Umschlaggestaltung: Michael Ackermann  
Abbildung: Luciano „Chano“ Pozo  
Quelle: Archiv Bohemia  
Satz: Anneliese Seibt, Ibero-Amerikanisches Institut PK  
Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany



## Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	11
--------------	----

### I Gesellschaftliche Rahmenbedingungen

*Bert Hoffmann*

Krise und Transformation des kubanischen Sozialismus – ein Überblick .....	19
---	----

*Torsten Eßer*

Sozialismus mit Rhythmus. Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und ihre Auswirkungen auf die Musik .....	33
---	----

### II Kubanische Musikwissenschaft

*Yarelis Domínguez Benejam*

Wege der kubanischen Musikwissenschaft .....	77
--	----

### III Die Musik Kubas

*María Elena Vinuesa*

Von Heiligen und Teufeln. Die Musik der afrokubanischen Religionen.....	87
--	----

*Laura Vilar*

Masken und Spottgesänge. Klänge des kubanischen Karnevals .....	105
--	-----

*Helio Orovio*

<i>Rumba</i> . Schule der Straße.....	115
---------------------------------------	-----

Interview. Der Trommler der <i>orishas</i> : Tata Güines .....	131
--	-----

<i>María Teresa Linares</i>	
Musik der weißen Bauern. Der <i>punto cubano</i> .....	135
Interview. Sängerin vom Land: Celina González .....	
	149
<i>Ana Casanova</i>	
Der <i>changüí</i> . Musik aus den Bergen Guantánamos .....	155
<i>Danilo Orozco</i>	
Einheit in der Vielfalt. Die verschiedenen Formen des <i>son</i> in der kubanischen Musik .....	163
Interview. Modernisierer des <i>son</i> : Adalberto Álvarez .....	
	185
<i>Dulcila Cañizares</i>	
Patrioten mit Gitarre. Die Sänger der <i>trova tradicional</i> .....	195
<i>Neris González Bello/Liliana Casanella Cué</i>	
Vom Hafen ins Theater. Die <i>guaracha</i> .....	213
<i>Raúl Martínez Rodríguez</i>	
Geschichten von Herzblut und Liebeskummer. Der kubanische <i>bolero</i> .....	229
<i>Radamés Giro</i>	
Kubanische Musik erobert die Welt: <i>danzón</i> , <i>mambo</i> und <i>cha-cha-chá</i> .....	243
<i>Clara Díaz</i>	
Das Lied als Waffe. Protest- und Revolutionsgesänge der <i>nueva trova</i> .....	259
<i>Leonardo Acosta</i>	
Zwischen Havanna und New York. Wurzeln und Entwick- lung des afrokubanischen und afrolateinamerikanischen Jazz .....	271
Interview. Initiator des Jazzfestivals: Bobby Carcassés .....	
	287

*José Dos Santos*

Die Sterne des 21. Jahrhunderts. Neue Generationen kubanischer Jazzmusiker .....	289
---	-----

Interview. Eine Supernova des Jazz: Gonzalo Rubalcaba .....	297
---	-----

*Liliana González Moreno*

Subversiv wider Willen. Rockmusik auf Kuba .....	307
--	-----

Interview. Urvater des afrokubanischen Rock: Carlos Alfonso .....	325
--	-----

*Neris González Bello/Liliana Casanella Cué*

Ein Gegenentwurf zur <i>salsa</i> . Die <i>timba cubana</i> .....	331
---	-----

Interview. Star der <i>salsa cubana</i> : Issac Delgado .....	347
---	-----

*Grizel Hernández Baguer/Liliana Casanella Cué*

Eine spannungsgeladene Beziehung. Die Revolution und der Rap.....	353
--	-----

Interview. Hip-Hop “a lo Cubano”: “Orishas” .....	365
---	-----

*Joero 1008/DJ Wichy*

150 <i>Beats</i> in der Minute. Die Anfänge von House und Techno in Kuba .....	369
---	-----

Interview. Elektronische Klänge in der kubanischen Musik: Edesio Alejandro .....	373
---	-----

*Victoria Eli Rodríguez*

<i>Sinfonía a la Cubana</i> . Kubanische Kunstmusik .....	379
---	-----

Interview. Von der Klassik zum Film: Carlos Fariñas .....	405
---	-----

Interview. Kammermusik für's Volk: Zenaida Castro Romeu .....	413
---	-----

*Iliana Ross González*

Vom Theremin zum Synthesizer. Elektroakustische Musik in  
Kuba..... 419

Interview. Kubas elektroakustischer Pionier: Juan Blanco..... 427

#### **IV Kubanische Musik in den USA**

*Raúl Fernández*

Vom *mambo* bis zur *salsa*. Die musikalischen Beziehungen  
zwischen Kuba und den USA ..... 435

*Steven Cornelius*

*Oshun* in New York. Geschichte der afrokubanischen Musik  
in Nordamerika ..... 445

#### **V Kubanische Musik in der Welt**

*Patrick Frölicher*

“Spiel noch einmal für mich, Habanero”. Die Rezeption  
Kubas und kubanischer Musik in Deutschland..... 459

Interview. Eine deutsche Sicht: Götz Alsmann ..... 477

*Guido Bimberg*

*Cha-cha-chá* und die Preußen. Kubanische Musik und die  
DDR..... 487

*Tarja Rautiainen*

Helles Nordlicht trifft die Tropen. Kubanische Musik in  
Finnland..... 499

*Ernestina van de Noort*

Eine Umarmung des Exotischen. Das Panorama der  
kubanischen Musik in den Niederlanden..... 507

*Shuhei Hosokawa*

*Salsa* ohne Grenzen. “Orquesta de la Luz” und die  
Geschichte der afrokubanischen und lateinamerikanischen  
Musik in Japan ..... 517

Diskussion. Das Phänomen *Buena Vista Social Club* ..... 535

### **Anhang**

Glossar ..... 547

Abkürzungsverzeichnis ..... 559

Auswahlbibliographie ..... 561

Diskographie ..... 583

Filme ..... 595

Rhythmus-Muster ..... 597

Autorinnen und Autoren ..... 599

Personenregister ..... 605

Kubanische Musik in Bildern ..... 619



## Vorwort

“Alles in meinem Dasein ist Musik und Gesang ...”. Der Vers des kubanischen Poeten Nicolás Guillén drückt aus, was Musik den Menschen auf der Karibikinsel bedeutet. Sie ist die erste der Künste. Nahezu jedes Ereignis in Kuba wird von Musik begleitet:

Wenn in Deutschland einem Bewohner die Decke seines baufälligen Hauses auf den Kopf fällt, gibt es eine Untersuchung des Falles und vielleicht einen Prozess und ein Urteil. In Kuba macht jemand ein Lied aus der Sache und die Leute tanzen später dazu. Das ist die Art der Kubaner, mit Problemen fertig zu werden,

erklärt Francisco Zayas von der Jazz-Gruppe *Habana Sax*.<sup>1</sup>

Aber auch international hat kubanische Musik nicht erst seit dem *Buena Vista Social Club*-Phänomen (BVSC) unzählige Menschen begeistert: “Mit unserer Musik haben wir Kubaner mehr Träume und Freuden exportiert als mit unserem Tabak, mehr Süße und Energie als mit all unserem Zucker”, schrieb der kubanische Ethnologe und Sozialwissenschaftler Fernando Ortiz schon 1950 im Vorwort zu seinem Werk *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Spätestens seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ist kubanische Musik in Europa und Deutschland bekannt und beliebt und hat ihre Spuren hinterlassen: Paris war zu jener Zeit das Mekka für lateinamerikanische/kubanische Musiker, die “Lecuona Cuban Boys” traten im Berlin der dreißiger Jahre auf,<sup>2</sup> *mambo* und *cha-cha-chá* eroberten dauerhaft die Tanzsäle und -schulen in den Städten.

Einige Jahre nach dem Sieg der Revolution von 1959 sah sich die kubanische Musik jedoch isoliert, einerseits durch die US-Blockade, andererseits durch die Politik der kubanischen Regierung, die viele Einflüsse von außen ablehnte und somit eine musikalische Weiterentwicklung verhinderte. Außerdem zogen andere Musikstile die Jugend weltweit in den Bann: Rock ’n’ Roll, Soul und später Disco und Funk.

---

<sup>1</sup> Interview 6/2003 in Düsseldorf. Er bezieht sich auf ein Stück der Gruppe “Los Van Van”.

<sup>2</sup> Dokumentiert auf der CD-Box “Swinging Ballroom Berlin II” (2002), Boutique Records.

Internationales Parkett betraten kubanische Musiker erst wieder mit der in New York Ende der sechziger Jahre entstandenen *salsa*, deren Wurzeln zu einem großen Teil im kubanischen *son* liegen. Hier waren es neben einer großen Zahl puertoricanischer Musiker zunächst ausschließlich Exilkubaner, die am internationalen Erfolg der *salsa* teilhatten. Obwohl viele *salsa*-Musiker auch auf kubanische Musikformen zurückgriffen, hatten Musiker von der Insel aus zuvor genannten politischen Gründen lange Zeit keine Möglichkeit, ihren Teil zu dieser Entwicklung beizutragen.

Erst zu Beginn der neunziger Jahre rückten die Musiker Kubas, bedingt durch den Niedergang des sozialistischen Blocks und die Öffnung der Insel für Tourismus und ausländische Investitionen, wieder ins internationale Rampenlicht. Erleichtert wurde die Renaissance durch die seit Mitte der achtziger Jahre in den Industriestaaten ansteigende Begeisterung für Musik aus der so genannten "Dritten Welt", subsumiert unter dem Begriff "Weltmusik". Da kamen die alten Herrschaften vom BVSC mit ihren handgemachten, "frischen" *son*- und *bolero*-Melodien gerade zur rechten Zeit. Entdeckt von Nick Gold und Ry Cooder und unterstützt von Wim Wenders' Film eroberten sie die Konzertsäle und die Herzen der Zuhörer weltweit. Sie holten die vermeintliche "gute alte Zeit" zurück und ließen die Menschen im "Westen" für kurze Zeit ihre Hektik vergessen. Um das Phänomen BVSC kommt seit 1997 niemand mehr herum, der sich mit Musik aus Kuba beschäftigt. Das neu erwachte Interesse blieb aber nicht auf die Experten- und Liebhaber-Ebene beschränkt: Die verschiedenen Alben verkauften sich allein in Deutschland millionenfach, der Komiker Didi Hallervorden bemüht den "Geriatric Social Club" für seine Gags, eine große Kaufhauskette bietet "Buena Vista Club-Hemden" an, und die Satirezeitschrift *Titanic* zieht die Glorifizierung kubanischer Musik durch den Kakao: "Ohne grotesk laute Musik würde dem Kubaner etwas fehlen..."<sup>3</sup>

Auch wenn die Außendarstellung kubanischer Musik dadurch sehr eindimensional erscheint, begrüßen doch die meisten Musiker der Insel diesen Siegeszug, wie aus den Interviews in diesem Buch hervorgeht. Besonders publikumswirksam war in diesem Zusammenhang

---

<sup>3</sup> Mark-Stefan Tietze (2002): "Hurra, wir waren in Kuba! Ihre Männer in Havana". In: *Titanic*, Nr. 2.



natürlich die Verleihung des “Grammy”, des wichtigsten US-amerikanischen Musikpreises, an den BVSC im Jahre 1998. Allen Unkenrufen der Weltmusikexperten zum Trotz ist der Boom kubanischer Musik immer noch nicht vorbei, sondern hat sich auf einem hohen Niveau eingependelt.

Im Zuge dieses Erfolges wuchs nicht nur das Interesse an der Musik des BVSC, sondern auch an anderen Formen kubanischer Musik. So sind in den letzten Jahren gleich mehrere Bücher zu diesem Thema in deutscher Sprache erschienen, jedoch beschränken sie sich entweder auf die Darstellung des BVSC-Phänomens oder unterschlagen schlicht viele Aspekte der kubanischen Musik.<sup>4</sup> Dies trägt natürlich zur Festigung des Klischees vom “typischen” kubanischen Musiker als einem *tres*-spielenden alten Herrn bei, während das Wissen um die zahlreichen hervorragenden jungen Jazzpianisten, Kammerorchester, Chöre und Rockgruppen, die sich auf der Insel tummeln, bisher einer Minderheit vorbehalten war. Dass das Lied “La Paloma” nicht von Hans Albers stammt, sondern auf einer alten *habanera* beruht, oder dass Lou Begas “Mambo No. 5” auf dem gleichnamigen Titel des Kubaners Damaso Pérez Prado basiert, wissen die wenigsten.

Wir hätten es bedauerlich gefunden, wenn musikalisch so bedeutende Entwicklungen in der kubanischen Musik unberücksichtigt geblieben wären, und so haben wir uns daran gemacht, die Musik Kubas möglichst umfassend darzustellen, um zu zeigen, dass kubanische Musiker zu mehr in der Lage sind, als die – ohne Zweifel schönen – Lieder der fünfziger und sechziger Jahre neu zu interpretieren. Weiterhin war für uns von vornherein klar, dass nur kubanische Autoren über kubanische Musik schreiben sollten. Wir wollten nicht ein weiteres Buch mit einer ausländischen Perspektive auf diesen Gegenstand produzieren, sondern zum ersten Mal in einer deutschsprachigen Publikation eine einheimische Perspektive präsentieren. Ausländische, und das heißt in der Regel westliche Sichtweisen sind ja bereits in großer Zahl erhältlich. Außerdem können kubanische Autoren einen weniger exotistischen oder romantisierenden Blickwinkel auf diese Musik einnehmen.

---

<sup>4</sup> Siehe dazu Rezension: Torsten Eßer (2001): “Kuba – Insel der Musik“. In: *Matices*, Nr. 29, S. 61.

Nach dem Motto “Seien wir realistisch, wagen wir das Unmögliche” (Che Guevara) begannen wir Mitte des Jahres 2000 zunächst ohne Institution, Verlag und Sponsoren im Rücken mit der Arbeit; ein Wagnis, das viel Zeit, Geld und vor allem Nerven gekostet, sich aber dennoch gelohnt hat, denn schließlich ist es das erste Buch dieser Art im deutschen Sprachraum. Einige Wünsche, wie zum Beispiel eine CD mit Musikbeispielen, mussten wir leider begraben, aber Changó, der kubanische *orisha* der Musik, hätte trotzdem an diesem Buch seine Freude: Es liegt nicht nur zum ersten Mal auf Deutsch eine Sammlung von Texten zur kubanischen Musik in Kuba und deren Rezeption im Ausland vor, die von Autoren aus den jeweiligen Ländern verfasst wurden, sondern es werden auch zum ersten Mal Genres wie Rock, Hip-hop oder Elektroakustik ausführlich behandelt.

Dabei kommt es natürlich zu Überschneidungen, denn die vielen von Musikwissenschaftlern unterschiedenen Genres bauen häufig aufeinander auf, vermischen sich und lassen so Neues entstehen. Bei den Musikern fallen diese Genres ohnehin oft in einer Person zusammen und verlieren an Trennschärfe. Ebenso wird so manche historische Entwicklung unvermeidlich in mehr als einem Beitrag erwähnt. 27 verschiedene Autoren, die über Musik schreiben, schaffen jedoch auch 27 verschiedene Sichtweisen, und so wird ein und dasselbe Ereignis von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet ganz unterschiedliche Bedeutungen erhalten. Dass dabei gelegentlich auch Widersprüche auftreten, ist nicht nur unvermeidbar, sondern sogar erwünscht. Viele Dinge lassen sich einfach nicht eindeutig bestimmen. Die Vielfalt der Stimmen schlägt sich auch in der Stilistik nieder. Manche Texte sind eher musikwissenschaftlich ausgerichtet, andere eher journalistisch. Alle aber sind auch für den Laien gut verständlich, denn unser Buch richtet sich nicht nur an Experten. Darum gibt es auch ein umfangreiches Glossar im Anhang sowie eine Auswahlbibliographie und Auswahldiskographie.

Wie ein Lexikon wird wahrscheinlich auch die vorliegende Veröffentlichung von den Kritikern an dem gemessen werden, was nicht drinsteht. Trotz des großen Umfangs des Buches konnten einige Phänomene, wie z.B. “Musik und Literatur” oder “Frauenbands”, hier nicht gesondert behandelt werden. Hier tun sich noch zahlreiche neue Felder für neugierige Forscher auf.

Einige Leser werden sich fragen, warum es in einem Buch über Musik Kapitel zu Wirtschaft und Kulturpolitik gibt. Unserer Meinung nach lässt sich keine Form kultureller Praxis, und somit auch nicht Musik, losgelöst von gesamtgesellschaftlichen Prozessen betrachten, weder in Kuba noch sonst irgendwo auf der Welt. Gerade in Kuba jedoch haben die ökonomische und politische Situation sehr viel Einfluss auf die Musiklandschaft, so wie wir sie heute sehen, gehabt. Erst im Frühjahr 2003 hat der kubanische Staat die Schrauben wieder angezogen und die freie Meinungsäußerung stark eingeschränkt.<sup>5</sup> Die Exilkubaner in Miami verhalten sich gegenüber Musikern von der Insel kaum toleranter: Im Vorfeld der Verleihung des "Grammy" 2003 gab es, wie schon in den Jahren zuvor, fanatische Proteste gegen die Auftritte von Eliades Ochoa oder Chucho Valdés.<sup>6</sup>

Andere Leser zeigen sich sicherlich erstaunt über das Kapitel "Kubanische Musik in der Welt" und über die Auswahl der Länder darin. Kuba ist eines der Länder mit dem höchsten Anteil an Künstlern und Intellektuellen im Exil, kubanische Kultur und Musik finden nicht mehr nur im Heimatland statt, ein Vorgang, den Iván de la Nuez "Transterritorialität der kubanischen Kultur"<sup>7</sup> nennt. Dass deswegen in einem solchen Buch die USA nicht fehlen dürfen, ist klar, aber weswegen finden Finnland oder Japan Beachtung? Das liegt einerseits daran, dass auch dort kubanische Musik entsteht, Artikel zu den ausgewählten Ländern bislang nicht auf Deutsch vorliegen und die Beiträge unserer Meinung nach äußerst interessant sind. Denn gerade in Ländern wie Finnland oder Japan würde man wohl kaum kubanische Musik erwarten. Andererseits mussten wir bei begrenzter Seitenzahl eine kleine Auswahl treffen. Stimmen aus weiteren Ländern werden in einem Buch über "Kubanische Musik in Europa" veröffentlicht, das sich in Vorbereitung befindet. Manche Texte (z.B. die Kapitel über kubanische Musik in der ehemaligen DDR und in Finnland, aber auch das zu "Techno" im Kapitel über Musik in Kuba) sollten als Beginn

---

<sup>5</sup> Vgl. Peter B. Schuhmann (2003): "Eine neue Eiszeit in Kuba? ". In: *E+Z* Nr. 7, <www.dse.de>.

<sup>6</sup> Vgl. "Polémica cubana en los Grammy" <www.bbcmundo.com> [18.08.03].

<sup>7</sup> Iván de la Nuez (2001): *Das treibende Floß. Kubanische Kulturpassagen*. Frankfurt/Main, S. 22. "Transterritorialität" oder auch "Entörtlichung" oder "Deterritorialisierung" ist allerdings kein Phänomen, das nur auf das kubanische Beispiel zutreffen würde, vgl. dazu das Kapitel über *salsa* in Japan in diesem Buch.

von Forschungen gelesen werden, die durch unser Projekt erst angestoßen wurden.

Schließlich fanden wir, dass ein Buch über Musik unvollständig ist, wenn nicht diejenigen zu Wort kommen, denen die Musik überhaupt erst zu verdanken ist: die Musiker. Von vielen Dutzend Interviews haben wir diejenigen ausgewählt, die inhaltlich Neues zum Thema liefern und manchmal auch Musiker betreffen, die an einem gewissen Punkt der Musikgeschichte Kubas zu einer Wende beigetragen haben. Natürlich lässt sich über die Auswahl streiten, doch wurden wir auch hier durch die bereits beachtliche Seitenzahl des Bandes in unsere Grenzen verwiesen.

Eine Bemerkung noch zur Übersetzung: Der spanische Begriff *música popular* ist gelegentlich als "Volksmusik" übersetzt worden, häufiger jedoch als "Populärmusik" oder "populäre Musik". Beide Übersetzungen sind im Deutschen sprachlich korrekt, wecken aber ganz unterschiedliche Assoziationen. Im Spanischen und insbesondere im sozialistischen Kuba findet sich die Differenzierung zwischen "Volks-" und "Populärmusik" nicht in dieser Schärfe, hier werden sowohl ländliche Volksmusikformen wie der *changüí* als auch städtische Populärmusik-Genres wie die *timba* als *música popular*, eben "Musik aus dem Volk", bezeichnet.

Wie bei jedem Buch, an dem viele Autoren, Freunde, Bekannte und Kollegen mitgewirkt haben, möchten wir uns schließlich bei diesen bedanken. Explizit seien genannt: Miguel Ibarra, ohne dessen Hilfe in Kuba wir nicht so gut vorangekommen wären; alle Übersetzer, Fotografen und Korrekturleser, die unentgeltlich mit uns gearbeitet haben; Cécile Carrion, Paul und Mercedes Eßer, Julia Gebauer, Santiago Delgado und seine Familie sowie Gertrud und Roland Frölicher, die alle das Projekt mit viel Geduld und Engagement begleitet haben. Nicht zuletzt gilt unser Dank dem Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin und seinem Direktor, Herrn Günter Maihold, ohne dessen Unterstützung das Buch nicht zustande gekommen wäre.

Torsten Eßer/Patrick Frölicher  
August 2003

# **I**

## **Gesellschaftliche Rahmenbedingungen**



**Bert Hoffmann**

## **Krise und Transformation des kubanischen Sozialismus – ein Überblick**

Me están hablando ahora, de un nuevo socialismo  
que para defenderse, usa el capitalismo.  
Quisiera actualizarme, con esta nueva idea ...  
(Pedro Luis Ferrer)<sup>1</sup>

Nach 1989, als die Berliner Mauer fiel und die Sowjetunion zerbrach, schien vielen auch der "Fall Kuba" nur eine Frage der Zeit. Ein Buch mit dem Titel *Castro's Final Hour* wurde in den USA zum Bestseller. Doch Castros letzte Stunde wurde lang und länger. Mehr als ein Jahrzehnt später ist zu konstatieren, dass das sozialistische Kuba in den 90er Jahren zwar in der Tat eine tiefe, alle Bereiche von Wirtschaft und Gesellschaft erfassende Krise durchlebte, das politische System diese jedoch überstanden hat. Möglich war dies allerdings nicht etwa durch ein Festhalten am *Status quo*, sondern durch eine weit gehende Restrukturierung des kubanischen Sozialismus und seiner ökonomischen Basis mit ebenso weit reichenden Folgen für die Gesellschaft. Diese Entwicklung in ihren verschiedenen Phasen nachzuzeichnen und die politischen, wirtschaftlichen und sozialen Strukturen des heutigen Kuba ein Stück weit verständlicher zu machen, ist das Anliegen des vorliegenden Beitrages.

Die kubanische Revolution sah sich seit Anfang der sechziger Jahre massiven politischen und wirtschaftlichen Pressionen der USA gegenüber, und es war das strategische Bündnis mit der Sowjetunion und den sozialistischen Staaten in Ost-Europa, das es der Insel ermöglichte, diesem Druck nicht nur standzuhalten, sondern dabei auch noch ein sozialistisches Entwicklungsmodell in Gang zu setzen. 1989 wickelte Kuba mehr als 85% seines Außenhandels mit den sozialisti-

---

<sup>1</sup> "Jetzt erzählen sie mir/ von einem neuen Sozialismus/ der, um sich zu verteidigen,/ den Kapitalismus verwendet.// Mit dieser neuen Idee/ will ich mich gern befassen ...". Beginn des Liedes *Me están hablando ahora* des kubanischen Liedermachers Pedro Luis Ferrer (1998).

schen Staaten ab, zudem zu hoch subventionierten Vorzugskonditionen. Umso härter traf es die Insel, als die sozialistischen Handelspartner praktisch über Nacht zusammenbrachen. Der Absturz war tief. Immer mehr Lieferungen aus den sozialistischen Bruderstaaten blieben aus. Alles wurde knapp. Es gab nicht mehr genügend Rohstoffe für die Fabriken und keine Ersatzteile für Autos und Maschinen, nicht genug zu essen und nicht genug Benzin.

Allein das Erdöl: Die Sowjetunion hatte früher jedes Jahr 13 Mio. Tonnen geliefert – weit mehr als die kubanische Wirtschaft brauchte. Rund 3 Mio. Tonnen davon konnte das Land auf eigene Rechnung auf dem Spot-Markt in Rotterdam weiterverkaufen, gegen harte Dollars. 1992 importierte Kuba gerade noch 5 Mio. Tonnen, weniger als die Hälfte. Von einem kostenlosen Devisenbringer war Öl zu einem alle Wirtschaftsbereiche nach unten ziehenden Mangelprodukt geworden. Zahllose Betriebe im ganzen Land standen still. Auch die Zuckerrohrernte brach ein, von 8,4 Mio. Tonnen 1989 auf gerade noch 3,3 Millionen 1995. Nach offiziellen Zahlen fiel Kubas Importkapazität von umgerechnet 8,1 Mrd. US\$ 1989 auf nur noch 1,9 Mrd. US\$ im Jahr 1994.

Erst jetzt, als Kuba keine privilegierten Beziehungen innerhalb der sozialistischen Welt mehr Zuflucht boten, sah sich die Ökonomie den Zwängen und Anforderungen des Weltmarkts ausgesetzt. Und erst jetzt wurde auch das seit Jahrzehnten bestehende Wirtschaftsembargo der USA mit voller Wucht wirksam. In dem Maße, in dem der erwartete “Sturz” Castros ausblieb, setzte die exil-kubanische Lobby in den USA zweimal eine weitere Verschärfung der Blockade-Politik durch, zum einen 1992 mit dem “Torricelli-Gesetz”, zum zweiten 1996 mit dem “Helms-Burton-Gesetz”, das insbesondere darauf abzielt, ausländische Firmen von einem Engagement auf der Insel abzuschrecken. Deutlich wurde in der kubanischen Wirtschaftskrise der neunziger Jahre aber auch, wie sträflich über die reichlich fließenden Importe aus Osteuropa lange Zeit die einheimische Nahrungsproduktion vernachlässigt worden war. Denn nicht nur die Importwaren aus Übersee fehlten in den Läden und auf den Märkten, sondern auch die einheimischen Knollengewächse wie Boniato und Malanga oder tropische Früchte wie Mango und Ananas.

Die Regierung Castro reagierte auf die wirtschaftliche Notsituation mit kämpferischen Durchhalteparolen und mit einem rigiden



Sparprogramm, der so genannten *período especial en tiempos de paz* (Sonderperiode in Friedenszeiten). Öffentlicher Verkehr und Transport kamen weitgehend zum Erliegen. Um Energie zu sparen, wurden Stromsperren verfügt, die *apagones*, die 1993 und 1994 bis zu fünf, sieben oder gar zwölf Stunden am Tag die Bevölkerung ohne Strom für Kühlschrank und Ventilator ließen, Hochhäuser ohne Fahrstuhl und ganze Stadtteile ohne Licht. In den staatlichen Läden wurde der normale Verkauf "Geld gegen Ware" abgeschafft, fast alle Waren wurden rationiert und waren nur über die *libreta*, die Rationierungskarte, zu beziehen. Die Zuteilungen an Grundnahrungsmitteln waren knapp, die von Brot, Eiern oder gar Fleisch fielen oft ganz aus. Auch grundlegende Konsumartikel von der Seife bis zur Zahnpasta, Damenbinden sowie Unterhosen wurden zu schwer zu beschaffender Mangelware. "Was wir haben, ist praktisch eine Kriegswirtschaft", charakterisierte Castro dies.

Diese Quasi-Kriegswirtschaft konnte den harten Fall des Lebensstandards auf der Insel nicht bremsen, sie ermöglichte es aber, die hohen sozialen Kosten einigermaßen gleichmäßig zu verteilen. Mit ihr einher ging allerdings auch eine begrenzte Öffnung nach außen, denn das Land brauchte unweigerlich neue Devisenquellen. Von zentraler Bedeutung waren hierfür die Forcierung des internationalen Tourismus und das Werben um ausländische *Joint-Venture*-Unternehmen. Hinter dieser zweigleisigen oder "dualistischen" Wirtschaftsstrategie steckte die Hoffnung, dass die sozialistische Peso-Wirtschaft einerseits und die neuen Dollar-Welten der Touristen und Auslandsinvestoren andererseits sauberlich voneinander getrennt existieren könnten – und dass sich mit den Überschüssen der letzteren die Defizite ersterer ausgleichen ließen. Beides war nicht der Fall.

Die Erträge der neuen Dollar-Sektoren waren Anfang der neunziger Jahre viel zu gering, um den Sturz der sozialistischen Gesamtwirtschaft kompensieren zu können. Und getrennt halten ließen sich beide Sphären nur in der Theorie. In der Praxis wuchs der Schwarzmarkt rasant an und wurde für das alltägliche Auskommen unverzichtbar. Bereits 1992 gingen offizielle kubanische Schätzungen davon aus, dass mehr Pesos in der Grauzone zwischen Schwarzmarkt und Familienbeziehungen umgesetzt wurden als in der formalen Ökonomie. Das immer weitere Auseinanderklaffen zwischen Dollar- und Peso-Sphäre spiegelte sich im Wertverfall der kubanischen Währung auf dem

Schwarzmarkt wider: Offiziell 1:1 zum US-Dollar, fiel sie auf rund 130 Pesos pro US-Dollar Mitte 1994. Ein Durchschnittslohn von rund 200 US\$ in der staatlichen Ökonomie betrug hier umgerechnet ganze 1½ US\$. Natürlich sind hierbei die Zuteilungen über die *libreta*, das kostenlose Bildungs- und Gesundheitssystem und die fast symbolischen Preise der Wohnungsmiete mit in Rechnung zu stellen. Dennoch wurden die Diskrepanzen gewaltig: Was ein Hotel-Kellner bei einem einzigen Frühstück als Trinkgeld bekam, konnte leicht den Monatslohn eines Stahlarbeiters oder eines Facharztes übersteigen.

Staat und Partei organisierten ihre Teilhabe an den touristischen Dollar-Welten in verschiedenen Formen. Die legendäre Hemingway-Kneipe “Bodeguita del Medio”, Pflichtprogramm jedes Havanna-Besuchers, ist beispielsweise dem Kommunistischen Jugendverband zur eigenständigen Devisenerwirtschaftung übertragen worden. *Gaviota*, eines der größten Unternehmen im Tourismus-Bereich, gehört der Armee. Ein besonderes Element dieser Strategie ist die Gründung quasi-staatlicher, aber formal als “Aktiengesellschaften” (*Sociedad Anónima*, kurz: S. A.) organisierter Unternehmen, die zumeist im Außenhandel oder im Umfeld des Tourismus tätig sind, auf Dollar-Basis operieren und von zuverlässigen Parteimitgliedern geführt werden (zuweilen spöttisch als “Kaderkapitalismus” bezeichnet). Auslandsunternehmen können ihr Personal ausschließlich über offizielle Beschäftigungsgesellschaften anstellen, so dass auch hier der Staat über die Vergabe der begehrten Posten in der Dollar-Welt mitentscheidet.

Allen moralischen Kampagnen zum Trotz wurde in dieser Situation die Versuchung allgegenwärtig, auch über andere Kanäle am Füllhorn der Dollar-Welten teilzuhaben – vom Schwarzmarkt-Verkauf teurer Zigarren an die Touristen über das Wiederaufleben der Prostitution vor den Hotels bis hin zur Korruption auf allerhöchster Ebene: Carlos Aldana, der mächtige Ideologie-Chef der KP und “dritte Mann” hinter den Castro-Brüdern, wurde 1992 wegen Korruption aller Ämter enthoben; er hatte, so einer der Vorwürfe, sich von einem “Sony”-Vertreter auf der Insel zwei Kreditkarten auf seinen Namen geben lassen.

Ihren Tiefpunkt erreichte die wirtschaftliche und soziale Krise in den Jahren 1993/94 – und als Antwort hierauf kam es zu den bislang wichtigsten wirtschaftlichen Reformschritten. Als die Zuckerrohrernte einen neuen Negativrekord verzeichnete, drohte im Sommer 1993 die

Importkapazität unter 2 Mrd. US\$ zu fallen, was den Planern der Regierung als kritische Überlebensmarke der kubanischen Ökonomie gilt. In dieser Situation griff die Führung zu einem radikalen Schritt. Ausgerechnet am Revolutionsfeiertag, dem 26. Juli 1993, verkündete Fidel Castro die Legalisierung des US-Dollars in Kuba.

Diese Maßnahme veränderte die Grundkoordinaten der kubanischen Wirtschaft, denn angesichts des Wertverlustes des Peso bedeutete die Dollar-Freigabe weniger das Zulassen einer "Zweitwährung", sondern vielmehr das Akzeptieren des US-Dollars als einziger harter Währung des Landes. Da die Revolution ihre historische Legitimation aus der Behauptung der Nation gegen die Abhängigkeit von den USA zog, berührte die Kapitulation vor der Währung des Feindes auch die ideologischen Fundamente des politischen Systems.

Ökonomisch allerdings war die Dollarfreigabe tatsächlich ein Rettungsanker. Sie erschloss dem Land eine neue Devisenquelle von kaum zu überschätzender Bedeutung: die nun legal zu empfangenden Geldüberweisungen von Verwandten aus dem Ausland. Was sich nach Kleingeld anhört, ist inzwischen einer der zentralen Wirtschaftszweige der kubanischen Ökonomie. Nach verschiedenen Schätzungen bringen die Rücksendungen der emigrierten Kubaner zwischen 500 und 1.100 Mio. US\$ jährlich, womit sie die größte Deviseneinnahmequelle Kubas darstellen, noch vor dem Zucker und den Netto-Einnahmen durch den Tourismus. Zudem bietet das rasch ausgeweitete Netz staatlicher Dollarshops von Seife bis zum Videorecorder alles an, was in den staatlichen Läden sonst fehlt. Aus den *traidores* (Verrätern), so der Volksmund, wurden *trae-dólares* (Dollarbringer).

Im Anschluss an die Dollar-Legalisierung wurden noch drei weitere Schritte im "Sommer der Reform" 1993 gemacht: Erstens die Zulassung einer Reihe von Gewerben als *trabajo por cuenta propia* (Arbeit auf eigene Rechnung). Zahlreiche Restriktionen sollen dabei jedoch ausdrücklich das Entstehen von "Klein-Unternehmern" verhindern, und bis heute sind nicht mehr als 5% der kubanischen Bevölkerung legal als Fahrradmechaniker oder Klempner, Friseur oder Feuerzeugnachfüller registriert. Zweitens die Umwandlung des Großteils der ländlichen Staatsbetriebe in so genannte UBPC-Genossenschaften (UBPC = Basiseinheit der genossenschaftlichen Produktion), zuweilen hoffnungsvoll als "dritte Agrarreform" bezeichnet. Drittens ein Sparprogramm zur Sanierung der öffentlichen Finanzen, das die

Preise für Tabak und Alkohol, aber auch für öffentliche Dienstleistungen wie Strom und Wasser erhöhte. Die sozialen Kosten liegen auf der Hand, doch hier ist auch der sichtbarste Erfolg erzielt worden: Die kubanische Währung gewann wieder an Wert und pendelte sich Ende der neunziger Jahre relativ stabil bei rund 20:1 ein. Dies ist immer noch überaus niedrig für diejenigen, die ein reguläres Peso-Einkommen beziehen, aber doch weit entfernt von dem freien Fall des Peso in den Jahren zuvor.

Das Auseinanderklaffen zwischen Peso- und Dollar-Welten, seine sozialen Folgen und der damit einhergehende Wertewandel sind zu einem zentralen Topos nicht nur der kubanischen Literatur und bildenden Kunst geworden, sondern sie werden auch in zahllosen Texten der Liedermacher, Rocksänger und populären *salsa*-Bands der neunziger Jahre reflektiert und verarbeitet. Gleichzeitig brachte die Außenöffnung der Ökonomie Schriftstellern, Malern und Musikern auch neue Möglichkeiten: Kultur wurde als wichtiger Devisenbringer des Landes entdeckt, und den Künstlern wurde nun – im Unterschied zu früher – erlaubt, einen Teil ihrer Deviseneinnahmen aus dem internationalen Verkauf von Bildern und Büchern, CD-Aufnahmen oder Konzerttourneen zu behalten und nur einen bestimmten Prozentsatz an den Staat abzuführen. Zudem führte der Tourismus eine dollarträchtige Nachfrage nach Kunst und Kultur ins Land – von den Konzerten der großen *salsa*-Stars in Havannas “Palacio de la Salsa” bis zu den zahllosen Trios, die an Swimmingpools und Hotelbars den Touristen ein schmachthafes “Comandante, Che Guevaaaaara” ins Ohr trällern. Indem sie Zugang zu den Dollar-Welten boten, avancierten Kunst und Kultur nun zu den potenziell lukrativsten Arbeitsmöglichkeiten.

Niemand verkörpert diesen Wertewandel besser als “Manolín, el Médico de la Salsa”, der “*salsa*-Arzt”, der Mitte der neunziger Jahre zum *Shooting-Star* der kubanischen *salsa*-Szene wurde – und der zuvor tatsächlich als Arzt im kubanischen Gesundheitswesen seinen Dienst tat. Dass der *Médico* daraus seinen Markennamen machte, ist kein Zufall. Es entspricht ganz den praktischen Orientierungen für das Leben in den neuen Zeiten, die die Texte seiner Lieder – neben zahllosen Variationen zum Thema Liebe & Co. – den Zuhörern vermitteln. Wenn etwa eines seiner populären Lieder immer wieder den Refrain “Hay que luchar!” (“Man muss kämpfen!”) ins begeisterte Publikum schmettert, dann ist dies meilenweit entfernt von jenem Kämpfen für

die Revolution und gegen den Imperialismus, wie er in Kuba einst mit dem Wort *luchar* untrennbar verbunden schien, sondern meint das individuelle Über-die-Runden-Kommen, die Jagd nach dem Dollar und das tägliche Organisieren all dessen, was man im Alltag braucht. Das ist harte Arbeit, aber, so das Rezept des *Médico*: Nicht jammern, clever sein! “Hay que estar arriba de la bola”, wie es in einem anderen seiner Lieder heißt, “man muss immer am Ball bleiben”, beweglich sein. Er selbst hat es vorgemacht: Wenn man von 300 Pesos staatlichem Lohn nicht vernünftig leben kann, dann muss man halt den Arzt-Beruf an den Nagel hängen und sich etwas Besseres einfallen lassen.

Eine Reihe prominenter Künstler und Intellektuelle ging ins Exil. Etliche andere hingegen, die international genügend Erfolg haben, wählten das, was der Volksmund “samtenes Exil” taufte: Sie leben mehr oder weniger dauerhaft im Ausland, aber ohne zu emigrieren oder es sich durch radikale politische Erklärungen mit den Behörden zu verderben; sie kommen einmal im Jahr oder auch öfter auf die Insel zurück, um ihre Familie und Freunde zu besuchen, die Luft der Heimat zu atmen und vielleicht auch ein paar Konzerte zu geben. Wer im Ausland erfolgreich war, konnte unter den neuen Bedingungen der neunziger Jahre als Künstler allerdings auch auf der Insel bleiben und dort ganz legal einen relativen Wohlstand genießen.

Für die Mehrheit der Bevölkerung gab es solch elegante Lösungen allerdings kaum, und Anfang der neunziger Jahre nahm die Fluchtbewegung aus Kuba rapide zu. Da die USA, das Hauptziel für die kubanische Emigration, in der Vergabe legaler Visa überaus restriktiv waren, gleichzeitig aber alle illegal über das Meer fliehenden Kubaner mit offenen Armen empfangen, stieg die Zahl der Floßflüchtlinge, der *balseros*, rapide an. In den 4½ Jahren nach 1990 registrierte die kubanische Küstenwache nicht weniger als 45.000 Fluchtversuche über das Meer.

Im Sommer 1994 dann eskalierte die soziale Krise. Am 5. August kam es auf Havannas Küstenstraße, dem Malecón, zu den ersten offenen Unruhen gegen die Regierung. Am helllichten Tage wurden die Scheiben von Dollarläden eingeworfen und Anti-Castro-Parolen skandiert. Bereits nach zwei, drei Stunden hatten die Sicherheitskräfte die Lage wieder unter Kontrolle, ohne Panzer und ohne Blutvergießen. Fidel Castro selbst marschierte an der Spitze des schnell mobilisierten Demonstrationszugs, der den Malecón wieder für die Revolution in

Besitz nahm. Dennoch markiert dieser 5. August 1994 in Kuba einen Einschnitt: Die Tiefe der gesellschaftlichen Erosionsprozesse war sichtbar geworden – und auch die Regierung registrierte dies. Nur wenige Tage später trat sie die Flucht nach vorn an und Castro gab die Grenzen für alle Floßflüchtlinge frei. Die Folge war ein Massenexodus. In weniger als einem Monat flohen mehr als 32.000 Kubaner auf selbst gezimmerten Flößen und in lebensgefährlicher Überfahrt Richtung Florida. Das Land erlebte eine Untergangsstimmung. Das Schicksal jener *balseros*, die bei ihrem Fluchtversuch starben, blieb in der Gesellschaft als Trauma zurück.

Der zweite Schritt der Regierung war wirtschaftspolitischer Art. Nur eine Woche, nachdem Fidel Castro die Grenzen wieder für geschlossen erklärte, ließ er seinen Bruder Raúl, seines Zeichens Armee-Chef des Landes, die bis heute bedeutendste interne Reformmaßnahme verkünden: die Wiederezulassung der 1986 abgeschafften Märkte für Agrarprodukte. Es gibt eine Reihe von Einschränkungen, aber im Prinzip werden die Preise dort durch Angebot und Nachfrage definiert. „Die Preise mögen hoch sein“, so die Erklärung Raúl Castros, „aber sie werden in jedem Falle niedriger sein als auf dem Schwarzmarkt“. Eine bemerkenswerte Begründung für einen sozialistischen Staat.

In der Tat haben die 1994 eröffneten Agrarmärkte die Versorgungslage der Bevölkerung spürbar verbessert, und auch für die landwirtschaftliche Produktion haben sie echte Anreize geschaffen. Im Juni 1995 wurden private Kleinrestaurants, die so genannten *paladares*, zugelassen. Mit dem Zustrom der Überweisungen, dem Wachstum der Dollar-Sektoren und der relativen Stabilisierung des Peso wurde ab Mitte der neunziger Jahre wieder eine gewisse Entspannung der ökonomischen Situation erreicht.

Mit den wirtschaftlichen Verwerfungen nach 1989 ging auch eine Krise vieler gesellschaftlicher Institutionen einher. Die alltagspraktische Relevanz der „sozialistischen Massenorganisationen“ hat deutlich abgenommen, die Bedeutung von Familienbanden und Verwandtschaftsbeziehungen hingegen ebenso spürbar zugenommen. Zudem erlebten in den neunziger Jahren religiöse Gemeinschaften aller Art ein spektakuläres Comeback, nachdem sie drei Jahrzehnte ins gesellschaftliche Abseits gedrängt worden waren. Eine zentrale Rolle kommt dabei der kubanischen Volksreligion, der aus einer Vermi-

schung afrikanischer und katholischer Glaubensformen und -inhalten entstandenen *santería*, zu. Aber auch die etablierte katholische Kirche ist wieder zu einer bedeutenden sozialen Instanz avanciert, und auch eine Vielzahl kleinerer protestantischer Kirchen haben starken Zulauf erhalten.

Einen regelrechten Boom erlebten Mitte der neunziger Jahre auch die so genannten Nicht-Regierungs-Organisationen (NGOs, nach der englischen Bezeichnung), die vielen attraktiver schienen als die eng an Partei und Staat angebundenen offiziellen Organisationen und Verbände. Für internationale Solidaritäts- und Hilfsprojekte wurden diese NGOs im kulturellen, ökologischen oder sozialen Bereich schnell zu wichtigen Partnern auf der Insel. Die bekannteste dieser Neugründungen war die "Stiftung Pablo Milanés" zur Förderung diverser Kulturprojekte, die der prominente kubanische Liedermacher ins Leben rief und aus den Devisen-Einnahmen seiner internationalen Plattenverträge selbst finanzierte.

Vor dem Hintergrund der sozialen Ausdifferenzierung der kubanischen Gesellschaft und der abnehmenden Bindungskraft der etablierten Institutionen entwickelte sich in den intellektuellen Kreisen des Landes Mitte der neunziger Jahre eine bemerkenswerte Reformdiskussion über die Möglichkeiten und Freiräume der "Zivilgesellschaft im Sozialismus". Gesellschaftliche Organisationen, so der Grundtenor, sollten entschieden mehr Pluralismus akzeptieren und mehr Autonomie von Partei und Staat haben – ohne dass dies gleich das politische System als solches in Frage stellen müsste.

Wie weit diese Vorstellung hätte tragen können, bleibt Spekulation. Sicher ist, dass sie dem Kontrollbedürfnis des Staates sehr schnell zu weit ging. Pablo Milanés, loyaler Parteigänger der Regierung und sogar Abgeordneter in Kubas fast immer einstimmig entscheidendem Parlament, musste bereits 1995 die Grenzen seines Projekts erkennen. In einem spektakulären und für Kuba völlig ungewöhnlichen Protestakt löste er seine Stiftung auf, da die Kulturbürokratie, so Milanés, die zugesagte Unabhängigkeit der Stiftung nie respektiert und ihre Arbeit beständig sabotiert habe.

Auch in der Wirtschaftspolitik schlug das Pendel Mitte der neunziger Jahre wieder um. Gerade durch die etwas verbesserte wirtschaftliche Gesamtlage schienen die Zugeständnisse Richtung Markt nun wieder entbehrlich. Nicht "mehr Reformen", sondern "mehr Kontrol-

le” sei nötig, hieß es nun. Gegen die Freiberufler gab es eine Flut von Kontrollen, Gebühren und Inspektionen. In der Parteizeitung wurden sie ideologisch scharf angegriffen als “Keimzellen einer einheimischen Bourgeoisie, die früher oder später der Konterrevolution zu Diensten wäre”. Anfang 1996 kam ein politischer Konflikt mit den Hardlinern des Exils und der US-Regierung hinzu: Eine in Miami ansässige Exil-Organisation hatte mit Sportflugzeugen mehrfach den Luftraum Kubas verletzt, und die Regierung in Havanna entschloss sich nun, bei einer dieser Provokationen zwei der Cessnas abzuschießen. Die vier Piloten, allesamt Exil-Kubaner mit US-amerikanischer Staatsbürgerschaft, starben. In der breiten Empörung, die dieser Abschuss unbewaffneter Zivilflugzeuge in den USA auslöste, fiel es den Hardlinern des Exils leicht, das “Helms-Burton-Gesetz”, das bis dahin auf große Widerstände im politischen Establishment der USA gestoßen war, mit großer Mehrheit durch den Kongress zu bringen. Vor diesem außenpolitischen Hintergrund besiegelte die Regierung in Havanna wenig später den innenpolitischen Kurswechsel: In einer von Raúl Castro verlesenen “Erklärung des Politbüros” griff die kubanische Staatsführung all jene in martialischem Ton an, die für weitergehende wirtschaftliche Reformen und mehr gesellschaftliche Freiräume im Rahmen des revolutionären Projekts eingetreten waren, da dies dem Feind zuarbeitete und nur das “Trojanische Pferd” für Imperialismus und Konterrevolution sei.

Seitdem legt der Öffnungsprozess vielfach wieder den Rückwärtsgang ein. Zahllose *paladares* wurden geschlossen, Tausende von “auf eigene Rechnung Arbeitenden” mussten ihre Lizenz wieder zurückgeben. Was die Regierung an Reformen weiterhin durchführt, konzentriert sich im Wesentlichen auf den Außensektor (Freihandelszonen für Auslandsfirmen, Werben um neue Auslandsinvestitionen), den Devisen-Sektor in der Binnenökonomie (Ausweitung der Dollar-Läden etc.), den Ausbau der touristischen Infrastruktur (Anlegesteg für Kreuzfahrtschiffe in Havanna, Modernisierung des Flughafens etc.) sowie auf eher technisch-administrative Fragen (Einführung eines zweistufigen Bankensystems, Aufbau der Steuerverwaltung etc.). Verbunden wird dies mit Versuchen, die Staatsunternehmen zu mehr Effizienz zu bringen. Die Parole dafür lautet “Perfektionierung des Sozialismus”. Doch wo dies auch eine höhere Entscheidungskompetenz der einzelnen Betriebe erforderlich machen würde, findet dies immer wie-



der schnell seine Grenzen an der Oberhoheit der zentralen staatlichen Instanzen, die jeden Macht- oder Kontrollverlust argwöhnisch beäugen.

Ein Beispiel für die Schwierigkeiten bietet die mit vielen Hoffnungen gestartete Umgestaltung der Landwirtschaft. Die riesigen Staatsfarmen wurden in Genossenschaften umgewandelt, in denen die Entscheidungsmacht theoretisch bei der Versammlung gleichberechtigter Genossen liegt. In der Praxis aber stößt dies auf zahllose Grenzen. Welche Produkte angebaut und zu welchem Preis sie an den Staat verkauft werden sollen, wird im Wesentlichen von den auf nationaler Ebene entschiedenen Planvorgaben bestimmt. Zudem ist jede Genossenschaft einem nach wie vor staatlichen Betrieb "zugeordnet", der *de facto* eine Art Vormundschaft bei vielen Fragen ausübt. Der Rahmen für eine eigenständige Entscheidungskompetenz der Genossenschaftsbauern bleibt eng gesteckt.

Schien eine Zeitlang vielen Beobachtern die Frage lediglich, in welchem Ausmaße und mit welchem Tempo Marktelemente aufgreifende Reformen umgesetzt würden, so ist inzwischen die ganze Richtung wieder infrage gestellt. Die Staatsführung hat eine "ideologische Gegenoffensive" eingeschlagen. Unter dem Druck der wirtschaftlichen Krise habe man ideologische Zugeständnisse machen müssen; mit der relativen Stabilisierung der Situation sei dies nun nicht mehr nötig, so die Argumentation. Man brauche derzeit nicht Reformen zur Dynamisierung der binnenwirtschaftlichen Entwicklung, sondern Mechanismen zur Eindämmung der unerwünschten sozialen Effekte der Reformen. Lag vorher alle Priorität beim wirtschaftlichen Überleben, so sei die Priorität nun, den Sozialismus wieder sozialistischer zu machen. Gleichzeitig aber wird von eben diesem Staat nach wie vor die Dollarisierung der Ökonomie und des Alltags vorangetrieben, werden neue *Shopping-Center* hochgezogen, die sich unverkennbar am Vorbild Miami orientieren, und am Malecón, der Flaniermeile der Jugend Havannas, in prominent platzierten Schaufenstern japanische Neuwagen zur Schau gestellt, die auch für besser gestellte Kubaner hoffnungslos teuer sind. Kubas neuer Sozialismus wird auf einem Fundament aus Dollars errichtet.

Einher geht diese ambivalente Entwicklung mit ideologischen Kampagnen, die so massiv geführt werden wie lange nicht mehr. Sendungen zur politischen Orientierung haben vielfach Unterhaltungs-

und Kindersendungen aus dem Fernsehprogramm verdrängt, und jede Woche wird irgendwo im Land eine Massenkundgebung gegen die Politik der USA und für den kubanischen Sozialismus in Szene gesetzt und *live* auf beiden Sendern des staatlichen Fernsehens übertragen. Dabei ist der Diskurs sehr viel holzschnittartiger, dogmatischer als etwa noch vor fünf, sechs Jahren, und die Personalisierung der Politik über die Person Fidel Castros erlebt eine neue Blüte. Kaum eine Rede kubanischer Amtsträger kommt ohne ein mehrfach wiederholtes „Wie unser *Comandante el Jefe* gesagt hat...“ aus.

Die neue Betonung der ideologischen Reinheit des kubanischen Sozialismus hat die Prostitution, die sich im Laufe der neunziger Jahre in den Tourismuszentren stark ausgebreitet hatte, wieder auf ein niedrigeres Niveau heruntergeschraubt. Gleichzeitig geht sie teilweise aber auch mit einem moralischen Rigorismus einher, der so gar nicht zu dem in Europa vorherrschenden Kuba-Bild passen will. Dies haben auch Kubas Musiker zu spüren bekommen, als die populäre *salsa*-Band *Charanga Habanera* im Sommer 1997 mit sechs Monaten Auftritts- und Radioverbot abgestraft und zu öffentlicher Selbstkritik verdammt wurde – nicht etwa wegen politischer Äußerungen, sondern wegen erotischer Anzüglichkeiten während ihrer Bühnenshow.

Die Koexistenz grundverschiedener Wertordnungen, Währungen und Wirtschaftsmechanismen, von Dollar und Peso, Plan und Markt, Rationierungskarte und Schwarzmarktwirtschaft, hat zur Herausbildung eines eigenwilligen Mischsystems geführt. Dieses bietet zahlreiche Nischen, in denen sich die meisten Kubaner – manche besser, manche schlechter – irgendwie eingerichtet haben. Dennoch zeigen sich in der Bevölkerung unübersehbare Ermüdungserscheinungen, die durch die so dick aufgetragenen ideologischen Kampagnen der letzten Zeit eher noch verstärkt als abgebaut werden. War es einst die große Stärke der kubanischen Revolution, dass sie auf der authentischen Begeisterung einer großen Mehrheit im Volke aufbauen konnte, so ist die Teilnahme an den Massenaufmärschen heute für viele eine Pflichtübung, die man mit Routine absolviert.

Die Bilanz mag als das berühmte Glas Wasser erscheinen, das die einen halb voll und die anderen halb leer sehen werden. Wer nach 1989 den Zusammenbruch des sozialistischen Kuba für eine ausgemachte Sache hielt, muss zur Kenntnis nehmen, dass sich das System als sehr viel widerstands-, aber auch wandlungsfähiger erwiesen hat

als weithin angenommen wurde. Die Untergangsstimmung der Jahre 1993/94 ist wieder einer Alltags-Normalität gewichen, wenn auch noch immer auf einem niedrigeren Niveau, als es Kuba in den achtziger Jahren hatte. Der Niedergang des Gesundheits- und Bildungssystems ist bitter, aber noch immer gibt es eine grundlegende medizinische Versorgung, wenn auch mit gravierenden Mängeln, und noch immer geht in Kuba jedes Kind zur Schule. Die gesellschaftlichen Polarisierungsprozesse sind erheblich, aber dennoch vergleichsweise geringer, als es die Tiefe der wirtschaftlichen Krise erwarten lassen konnte. Gerade angesichts der neuen Armut, die in Teilen der Gesellschaft Einzug gehalten hat, sind auch die Rationen der *libreta*-Versorgung, so geschrumpft sie auch sein mögen, für viele wichtiger denn je.

Gleichzeitig aber wurden gravierende strukturelle Probleme nur vertagt, nicht gelöst. Die Spaltung der Ökonomie in Dollar- und Peso-Sektoren verhärtet sich, und die Diskrepanz zwischen Löhnen und Preisen ist nach wie vor atemberaubend. Mit 200 oder auch 300 Pesos offiziellem Monatseinkommen bleibt man nicht nur in den *Dollar-shops* außen vor; auch auf den Peso-Märkten kauft man damit nicht viel, wenn bereits ein Bund Mohrrüben vier Pesos und eine Ananas zehn Pesos kostet; von den Preisen für Fleisch und Wurst ganz zu schweigen. Die relative Verbesserung der makroökonomischen Daten, auf die die Regierung zu Recht verweisen kann, übersetzt sich nicht unbedingt in gleichem Maße in eine Verbesserung der Stimmung in der Bevölkerung.

Seit dem 11. September 2001 hat Kubas Wirtschaft zudem mit neuen Problemen zu kämpfen. Nach den Anschlägen in den USA hat auch in Kuba der Tourismus einen spürbaren Einbruch erlitten, da auch in Europa und Kanada viele von Flugreisen fürs Erste Abstand genommen haben. Insgesamt hat die Regierung 10.000 Hotelbetten vorübergehend aus der Nutzung genommen. Und auch die zweite tragende Säule der kubanischen Weltmarktintegration, die Überweisungen der Verwandten aus den USA, haben nach dem Schock der Anschläge und der damit verbundenen wirtschaftlichen Verunsicherung spürbar abgenommen. Wie lange diese Entwicklung anhält, weiß niemand. Doch als der Dollarzustrom knapper wurde, ist auf der Insel prompt auch der Kurs zwischen Peso und Dollar wieder ins Rutschen gekommen. War die Stabilisierung des Peso-Kurses einer der zentra-

len wirtschaftspolitischen Erfolge der letzten Jahre, so musste die Regierung nun den Kurs der Wechselstuben dem Wertverfall des Peso auf dem Schwarzmarkt anpassen und die kubanische Währung um knapp 30% abwerten.

Dennoch zeigt sich die Regierung optimistisch. "Wir haben nicht die Situation der Jahre 1993 und 1994, und wir werden sie auch nicht bekommen", versicherte Carlos Lage, der Wirtschaftsbevollmächtigte des Politbüros, bei der Eröffnung der alljährlichen Handelsmesse im Oktober 2001. Für die Bevölkerung wurde ein greifbares Ergebnis der entspannteren Wirtschaftslage in Aussicht gestellt: Da die alten Schwarzweißfernseher sowjetischer Bauart zunehmend ihren Geist aufgeben und die neuen "Sony" und "Samsung"-TVs bislang exklusive Luxusprodukte der *Dollarshops* sind, wird Kuba, so die Ankündigung, in den nächsten Jahren rund eine Million Farbfernseher aus der Volksrepublik China importieren. Ein Teil von ihnen wird in die Devisenläden gehen und dort an jene Kubaner verkauft werden, die über ausreichend Dollars verfügen, woher auch immer. Ein anderer Teil soll den klassischen Verteilungswegen des kubanischen Sozialismus folgen, bei denen nicht das Geld, sondern der Staat entscheidet, wer was bekommt (und wer nicht). Zu hoch subventionierten Peso-Preisen sollen die neuen Fernseher von den offiziellen Institutionen und Staatsbetrieben vergeben werden, an Rentner und andere Bedürftige sowie als Belohnung für *mérito* (gesellschaftliche Verdienste) und vorbildliche Arbeitsleistungen.

**Torsten Eßer**

**Sozialismus mit Rhythmus.  
Kubanische Kulturpolitik seit 1959 und  
ihre Auswirkungen auf die Musik**

“Man kann mit Politik keine Kultur machen, aber mit Kultur Politik”  
(Theodor Heuss)

Februar 2001: Fidel Castro besucht in Havanna ein Konzert der britischen Rockband “Manic Street Preachers”. Mai 2001: die deutsche Punkband “Die Toten Hosen” spielt auf der kubanischen Musikmesse “Cubadisco”. Schon diese beiden Ereignisse zeigen, dass sich in den letzten Jahren das Verhältnis des kubanischen Staates zur vormals als imperialistisch und minderwertig verunglimpften Rockmusik geändert hat. Und nicht allein auf dem Musiksektor kam es zu einem Wandel: Generell ist die kubanische Kulturpolitik toleranter, weltoffener geworden. Oder scheint dies nur so? Sollen Kritiker des diktatorischen Systems und seiner Menschenrechtsverletzungen beruhigt werden? Der folgende Beitrag widmet sich der Entwicklung der kubanischen Kulturpolitik seit der Revolution von 1959. Dabei wird, wo immer möglich, auf den Bereich der Musik Bezug genommen, ohne jedoch die gesamtgesellschaftlichen Zusammenhänge aus den Augen zu verlieren.

**1. Kulturpolitik vor der Revolution**

Während der Kolonialzeit hat es auf Kuba nichts gegeben, was die Rede von einer “Kulturpolitik”<sup>1</sup> gerechtfertigt hätte, auch wenn Havanna als “kulturelle Hauptstadt der Karibik” betitelt wurde. Eher

---

<sup>1</sup> Kulturpolitik wird hier verstanden als die Summe der Handlungen des Staates, die sich auf die Kunst und die Kultur auswirken. Dazu gehören die Schaffung eines rechtlichen Rahmens für Kunst und Kultur, die Förderung kultureller Einrichtungen und der kulturellen Infrastruktur, die Förderung des wissenschaftlichen und künstlerischen Austauschs (In- und Ausland) sowie die Sicherung der Kunstfreiheit.

handelte es sich um einzelne Ereignisse, Entscheidungen oder Prozesse, die für den Bereich der Kultur entweder förderlich waren oder auch einschränkend: zum Beispiel der Bau eines Theaters oder das Verbot bestimmter Musikstile. Die kulturellen Zentren des spanischen Kolonialreiches lagen außerdem in den beiden Vizekönigreichen Mexiko und Peru, aber selbst dort war so etwas wie "Kulturpolitik" bis ins 19. Jahrhundert hinein unbekannt.

In den 1720er Jahren wurden in Havanna und Santiago die ersten Seminare eröffnet und 1728 in Havanna, im Konvent der Dominikaner, die spätere Universität. Nun entwickelten sich langsam ein Kulturleben und eine literarische Produktion, die als solche bezeichnet werden können. 1733 wurde das erste Theaterstück aufgeführt. Die kurze Besetzung Havannas durch die Engländer (1762-1763) und die damit verbundene Öffnung Kubas für den internationalen Handel sowie die Entstehung einer kubanischen Bourgeoisie gaben Mitte des 18. Jahrhunderts dem Kulturleben einen großen Schub.<sup>2</sup> Bedeutend für das Musikleben war der – im Vergleich zu anderen Hauptstädten späte – Bau einer Kathedrale (1787), denn bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Kirchen Zentren sowohl der geistlichen als auch der weltlichen Musik.<sup>3</sup> Durch die Kapellmeister – der bekannteste in Kuba war Esteban Salas y Castro (1725-1803), der 39 Jahre diese Funktion in Santiago ausübte – wurden die Werke europäischer Komponisten im Land bekannt gemacht. Lange Zeit blieb es so bei der Vorherrschaft der europäischen Musik.

Ein musikalisches Nationalbewusstsein kam erst mit Beginn der Unabhängigkeitskriege auf: Unzählige Revolutionslieder entstanden, und in den Werken von Ignacio Cervantes (1847-1905) kam es zum ersten Mal zu einer wirklichen Verbindung von afrokubanischen und europäischen Elementen. Nach dem Sieg über die Spanier sicherten sich die USA, die kurz vor Schluss noch in den Krieg eingetreten waren, die Macht über die Insel: Ein Zusatz zur kubanischen Verfassung von 1901, das so genannte *Platt-Amendment*, räumte den USA ein jederzeitiges Interventionsrecht ein. Dieser trotz der 1902 verkündeten nationalen Unabhängigkeit weiter bestehende Souveränitätsverlust stellte in der Folgezeit alle nationalistischen Kräfte, vor allem viele

---

<sup>2</sup> Vgl. Marinello (1989: 111-112).

<sup>3</sup> Vgl. Eßer/Frölicher (2001: 685-686).

Intellektuelle, geradezu zwangsläufig in Gegnerschaft zu den USA.<sup>4</sup> Eine Tatsache, die auch für das zukünftige Kulturleben von Bedeutung sein sollte. Nichtsdestoweniger führte das neue Nationalbewusstsein zunächst zu einer wachsenden kulturellen Produktion: Schriftsteller und Komponisten schufen neue Werke und befriedigten die erhöhte Nachfrage im Volk nach eigenen kubanischen Texten und traditioneller Musik. Diese Entwicklung mündet in der so genannten *afrocubanismo*-Bewegung: Der Ethnologe Fernando Ortiz und andere Intellektuelle beschäftigten sich intensiv mit ihrem afrikanischen Erbe. Ihre musikalische Gestalt fand diese Bewegung vor allem in den Kompositionen Amadeo Roldáns (1900-1939) und Alejandro Garcia Caturlas (1906-1940). Roldáns sechs „Rítmicas“ (1930) brachten zum ersten Mal Bongos auf die Bühnen der Konzertsäle. Nach dem frühen Tod der beiden führten ab 1942 junge Musiker in der „Grupo de Renovación Musical“ die „nationalen“ Ideen fort.<sup>5</sup>

Die wichtigste staatliche Institution des Musiklebens bis 1959 war die seit 1903 bestehende *Academia Municipal de Música*, die zwischen 1936 und 1938 von Amadeo Roldán geleitet wurde. Aus ihr ging die *Escuela Cubana de Composición* hervor und 1945 wurden dort ein Orchester und ein Chor gegründet.<sup>6</sup> Daneben gab es unzählige private Konservatorien, in denen gegen hohe Gebühren Unterricht erteilt wurde, dessen Qualität aber zweifelhaft war.<sup>7</sup>

Korrumpierte Politiker, Desinteresse an der Entwicklung der Gesellschaft und die wirtschaftliche Vereinnahmung der Insel durch US-Unternehmer beließen weite Teile der Bevölkerung weiterhin in Armut, Analphabetismus und Unzufriedenheit. Höherer Kulturgenuss, d.h. Bücher, Konzerte, Vorträge etc., war nur der Ober- und Mittelschicht in den Städten möglich. Wenn es ihn überhaupt gab! Denn zwischen 1956 und 1958 existierte zum Beispiel keine professionelle Ballett-Kompanie in Kuba: Präsident Fulgencio Batista hatte deren Leiterin Alicia Alonso zwingen wollen, sich seinen programmatischen Wünschen unterzuordnen, woraufhin sie ihre Truppe auflöste. Es gab

<sup>4</sup> Vgl. Hoffmann (2000: 41).

<sup>5</sup> Vgl. Eßer/Frölicher (2001: 688); Ardévol (1969: 91); OEI (2001).

<sup>6</sup> Vgl. Ardévol (1969: 189-190). 1935 wurde sie zum *Conservatorio Municipal de Música de La Habana* umgewandelt.

<sup>7</sup> Vgl. Gramatges (1983: 31).

auch kein größeres Theater oder Opernhaus, wohl aber viele Kinos.<sup>8</sup> Aufgrund dieser Umstände begannen von den dreißiger Jahren an viele Intellektuelle, gegen die Regierung und die Überlagerung der nationalen Kultur durch eine Kultur der Zerstreuung nach US-amerikanischem Vorbild aufzubegehren. Denn “die Kultur hatte in Kuba schwache Wurzeln im nationalen Boden”.<sup>9</sup> Einer der Vordenker der kubanischen Revolution, Juan Marinello, schrieb 1936: “Die offizielle kubanische Kultur ist rückständig und nicht ausreichend und gelangt nicht zum Volk, weil sie nicht für das Volk gemacht ist”.<sup>10</sup> So war es auch im Bereich der Musik: Kubanische Werke standen so gut wie nie auf dem Spielplan der Orchester, so dass das Volk weder dort noch im Radio seine eigenen Komponisten hören konnte.<sup>11</sup>

Vor allem in den letzten Regierungsjahren Fulgencio Batistas 1952-1958, die nun auch von gewaltsamer Unterdrückung geprägt waren, schlossen die Intellektuellen sich in verschiedenen Vereinigungen zusammen und kämpften mit ihren Mitteln gegen die Diktatur. Juan Blanco, Rechtsanwalt und Musiker, gehörte der Gruppe “Nuestro Tiempo” an:

In der Vereinigung “Nuestro Tiempo” gab es viele Schriftsteller, Musiker, Maler, aber auch Tänzerinnen usw. Sie existierte schon vor der Regierung von Batista, seit etwa 1950. Gegründet worden war sie als Vereinigung “Amadeo Roldán” von einigen Musikern, um Konzerte mit klassischer Musik zu organisieren. Einige Künstler waren Mitglieder der Kommunistischen Partei. Sie übernahmen nach und nach die Kontrolle, und als Batista an die Macht kam, glaubten sie, ihn bekämpfen zu müssen. Ich und die anderen waren damit einverstanden. Die Kommunisten führten uns an, und als Batistas Regierung das mitbekam, verfolgte sie uns. Ich war zweimal im Gefängnis, aber “Nuestro Tiempo” arbeitete im Untergrund weiter und wurde zum Kern dessen, was später in der Revolution an Kultur organisiert wurde. Im Bereich der Kultur hat die Revolution nur wiederholt, was wir mit “Nuestro Tiempo” schon vorgemacht hatten.<sup>12</sup>

Die Gruppe politisierte sich 1953, dem Jahr des Sturmes auf die Moncada-Kaserne, noch stärker und verband sich ideell mit der *Partido*

<sup>8</sup> Vgl. Ruiz (1973: 13); Goldenberg (1963: 312).

<sup>9</sup> Goldenberg (1963: 311).

<sup>10</sup> Vgl. Marinello (1989: 219). “La cultura oficial cubana, que es retardada y escasa, no llega al pueblo porque no está hecha para el pueblo”.

<sup>11</sup> Vgl. Ardévol (1966: 46, 72-73).

<sup>12</sup> Interview mit Juan Blanco, Havanna 5/2001.



*Socialista Popular*.<sup>13</sup> In ihrer gleichnamigen Zeitschrift, die von 1954-1959 bestand, veröffentlichten die Künstler neben Texten zu Kunst und Kultur auch viele politische Texte und Manifeste, die eine neue Orientierung der Kultur sowie künstlerische Freiheit einforderten.<sup>14</sup> Die Publikation diente vor allem der Konfrontation mit dem von der Regierung Batista 1956 gegründeten *Instituto Nacional de Cultura*, das nur dazu bestimmt war, sämtliche Kulturinstitutionen zu übernehmen und so der Regierungsmeinung anzupassen.<sup>15</sup> Marinello verurteilte ein solches Vorgehen 1957 in einer Schrift, mit dem Titel „Eine Bedrohung der Kultur: das Nationalinstitut für Kultur und die freie intellektuelle Debatte“, als Versuch, die Kultur von der politischen Realität zu separieren und sie zu neutralisieren.<sup>16</sup> 1960, ein Jahr nach dem „Triumph der Revolution“, löste sich die Gruppe „Nuestro Tiempo“ auf.

## 2. 1959: Die Intellektuellen werden zu „Arbeitern der Kultur“

Am 1. Januar 1959 marschieren die Revolutionäre in Havanna ein. Dies ändert auch im Bereich der Kultur vieles, vor allem, weil nach einigen Anlaufschwierigkeiten zum ersten Mal überhaupt so etwas wie Kulturpolitik in Kuba betrieben wird. Marinello hatte schon 1936 geschrieben: „Kultur und Politik werden zwei Namen der gleichen Sache sein: Verbesserung des Menschen und der Menschen“.<sup>17</sup> Damit griff er Chés Idee vom „neuen Menschen“ vor. Konsequenterweise nahm sich der Staat der Kultur an. Die neuen Machthaber ergriffen eine Serie von Maßnahmen, die zunächst noch keiner strukturierten Politik glichen, aber notwendig waren, um das drängende Bedürfnis des Volkes nach Kultur zu befriedigen und möglichst alle Künstler und Intellektuellen in den revolutionären Prozess einzubeziehen. Für die Musik waren dabei vor allem die folgenden Maßnahmen relevant:

<sup>13</sup> Vgl. Gramatges (1989: 395). Neben Harold Gramatges gehörten zu den bekannten Musikern in „Nuestro Tiempo“ Juan Blanco, Manuel Duchesne Cuzán und Nilo Rodríguez.

<sup>14</sup> Vgl. Hernández Otero (1989).

<sup>15</sup> Vgl. Gramatges (1989: 397).

<sup>16</sup> Vgl. Marinello (1989: 244-249). „Una Amenaza a la Cultura: el Instituto Nacional de Cultura y el Libre Debate Intelectual“.

<sup>17</sup> Marinello (1989: 220). „Cultura y política serán nombres de una misma cosa: superación del hombre y de los hombres“.

- Die Musikausbildung war nun allen Bevölkerungsschichten zugänglich, da sie gratis war. Ein System von Bezirksmusikschulen und Musikgymnasien sowie die Gründung der nationalen Kunsthochschule ermöglichte es allen Kindern, eine solide Musikausbildung zu erhalten.
- Eine Musikinstrumentenfabrik wurde errichtet, welche die Massenproduktion kubanischer Instrumente übernahm, die bis dahin nur in kleinen Handwerksbetrieben hergestellt worden waren.
- Die “Bewegung der Amateure”, eine Massenbewegung, wurde ins Leben gerufen. Sie bietet jedem Bürger die Möglichkeit, seine musikalische Leidenschaft zu leben und evtl. zum Beruf zu machen. Diese Bewegung betreibt in den einzelnen Stadtvierteln auch die *casas de cultura*.
- Der neu geschaffene Nationalrat für Kultur – 1976 zum Kulturministerium erhoben – entwickelte ein nationales System von Festivals der verschiedenen Musikformen, u.a. das *Festival Nacional del Son* oder das *Festival de Música Electroacústica*, auf denen sich Nachwuchstalente der Öffentlichkeit präsentieren konnten.
- Die Erforschung der nationalen Folklore wurde gefördert, vor allem im Bereich der Musik.<sup>18</sup>

Ein weiteres Verdienst der Revolution war die Gründung wichtiger Kulturinstitutionen:

- die *Casa de las Américas* (1959),
- das Nationalballett (1959),
- das Kubanische Filminstitut (ICAIC) (1959),
- das Nationale Sinfonieorchester (1960),
- die Nationale Kunsthochschule (1962).<sup>19</sup>

Viele von ihnen befassten sich auch wissenschaftlich mit Musik, wie z.B. die Schriftsteller- und Künstlervereinigung (UNEAC, gegr. 1961). Das hatte es zuvor noch nicht gegeben. Später kamen weitere Institutionen hinzu (Nationalmuseum für Musik, gegr. 1971/*Centro de Investigación de Música Cubana*, CIDMUC, gegr. 1978).

---

<sup>18</sup> Vgl. OEI (2001).

<sup>19</sup> Vgl. Eli Rodríguez (1986: 189).

Mit der Revolution änderte sich auch im Filmgeschäft vieles. Die staatliche Förderung des Films kurbelte die Produktion an und hatte auch positive Auswirkungen auf die Musik, denn der Film war eine ständige Bedarfsquelle für Musik. Regisseure und Musiker befruchteten sich gegenseitig. Komponisten wie Harold Gramatges, Leo Brouwer, Carlos Fariñas oder Juan Blanco lieferten in den folgenden Jahrzehnten die Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen wie „Amada“, „La Canción del Turista“ oder der Reihe „Historias de la Revolución“. 1970 wurde unter der Leitung von Leo Brouwer die „Gruppe für Klangexperimente“ beim kubanischen Filminstitut ICAIC gegründet. Sie schuf neben vielen anderen Kompositionen die Musik für mehr als 30 Filme. Auch die elektroakustische Musik fand nun Eingang in die Welt des Films, denn „das Kino war eine wichtige Experimentierwerkstatt für die Suche nach moderner, praxisbezogener Klanglichkeit“.<sup>20</sup>

Die Entwicklung im Kulturbereich darf jedoch nicht isoliert gesehen werden. Zu ihren Triebkräften gehören auch die Auswirkungen der bald nach dem Sieg der Revolutionäre eingeleiteten Alphabetisierungskampagne, die bei weiten Teilen der Bevölkerung überhaupt erst die Voraussetzungen schuf, am Kulturleben teilnehmen zu können. 1961 beseitigte sie innerhalb eines Jahres fast gänzlich den Analphabetismus im Land. 270.000 meist junge „Alphabetisierer“ zogen auf das Land und brachten rund einer Million Menschen Lesen und Schreiben bei, die kulturellen Basistechniken, die nun kein Privileg der oberen Schichten mehr waren. Am 22.12.1961 verkündete Fidel Castro, dass Kuba „vom Analphabetismus befreites Territorium“ sei. Der Besuch der 1961 verstaatlichten Schulen und Universitäten war nun kostenlos, so dass jeder nie zuvor da gewesene Aufstiegschancen besaß, mit der Einschränkung, dass der Zugang zur Universität mal mehr mal weniger vom „richtigen“ Engagement für die sozialistische Gesellschaft abhängig war.<sup>21</sup> Durch die neue Bildungs- und Sozialpolitik sollte ein ständiger Wandel der Menschen durch Lernen erreicht werden, mit dem Ziel der Schaffung des „neuen Menschen“.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Eli Rodríguez (1986: 198).

<sup>21</sup> Vgl. Hoffmann (2000: 81-82).

<sup>22</sup> Vgl. Zeuske (2000: 191).

Auch die Künstler erfuhren eine neue Wertschätzung. Aus sozialistischer Sicht waren sie vor der Revolution zwar “frei” im bürgerlichen Sinne gewesen, aber Sklaven des Marktes.<sup>23</sup> 1962 wurde die Idee geboren, Musiker unter Vertrag zu nehmen, sie zu “dauerhaften Künstlern des Volkes” zu machen. Das betraf zunächst nur Musiker aus der Klassik, ab 1968 auch alle anderen. Gleichzeitig übernahm der Staat die Verantwortung für die Tourneen der Musiker im Ausland. Das Musikwesen Kubas besteht seitdem aus so genannten *empresas*, welche die Angelegenheiten der Musiker wahrnehmen. Sie sind nach Musikstilen aufgeteilt, relativ autonom und sollen ähnlich funktionieren, wie kapitalistische Firmen, so dass sie idealerweise kein Geld aus dem Staatsbudget erhalten. Die meisten Musiker gehören einer solchen *empresa* an oder sind per Zeitvertrag an sie gebunden und bekommen ein festes Grundgehalt.<sup>24</sup>

In den Jahren unmittelbar nach der Revolution war die Kultur sehr frei und wurde stark gefördert. Die künstlerische Produktion vervielfachte sich. Auch wenn nicht alles anspruchsvoller war als zuvor, so gab es doch eine Stimmung von Inspiration und Schaffenskraft. 1966 zum Beispiel wurden 1.800 Ausstellungen bildender Kunst auf der Insel gezeigt und 6.300 Theatervorstellungen gegeben.<sup>25</sup> Ganz im Sinne der Förderung der nationalen Wurzeln kam es aber auch schon zu erstem Misstrauen, wie der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta weiß: “Eigentlich war die Kulturpolitik in den ersten Jahren nach der Revolution sehr flexibel, aber auch schon ein bisschen nationalistisch. Der Jazz zum Beispiel galt zu jener Zeit im allgemeinen als imperialistisch”.<sup>26</sup>

Viele Intellektuelle und Musiker verließen trotz der euphorischen Aufbruchsstimmung in den ersten Jahren nach der Revolution Kuba, entweder aus politischen und/oder materiellen Gründen. 1961 wurde

---

<sup>23</sup> Vgl. Manuel (1987: 162).

<sup>24</sup> Es gibt zwei Möglichkeiten, Musiker an die *empresas* zu binden: Über die so genannte *plantilla* (Festanstellung bei einer Firma) oder per bestimmtem bzw. unbestimmtem Vertrag. Die fest angestellten Musiker werden in ein *Rating-system* einsortiert, welches von “A” bis “F” reicht. Danach richtet sich ihre Bezahlung. Über Verträge arbeitende Musiker können von jeder Firma engagiert werden und werden in der Regel schlechter bezahlt als Festangestellte. Vgl. Robbins (1991: 218, 231).

<sup>25</sup> Vgl. Marinello (1989: 129-130).

<sup>26</sup> Interview mit Leonardo Acosta, Havanna 5/1999.

von der Regierung die Kino-Aufführung des Kurzdokumentarfilms "P.M." von Orlando Jiménez-Leal und Sabá Cabrera verboten. Der Film zeigte das Nachtleben Havannas, billige Clubs und Kneipen, Betrunkene und Gauner und das ohne jegliche Referenz an die neue Moral. Somit passte er nicht in das Bild einer revolutionären Solidargemeinschaft.<sup>27</sup> Gleichzeitig war das Verbot ein Schlag gegen die mit Cabrera über seinen Bruder Guillermo Cabrera Infante verbundene Gruppe von Intellektuellen,<sup>28</sup> die die Zeitung *Revolución* und ihre Kulturbeilage *Lunes* herausgab, welche bald darauf auch verboten wurde.

Peter B. Schumann sieht in der Filmzensur den ersten Schritt, der die Revolution zu einem "System der Intoleranz" werden ließ.<sup>29</sup> Sie schreckte Künstler und Intellektuelle auf und führte zur ersten großen kulturpolitischen Debatte in Kuba. In vielen Diskussionen versuchte Fidel Castro, die Intellektuellen von der Notwendigkeit der ergriffenen Maßnahmen zu überzeugen und ihr Verhältnis zur Revolution zu klären. Schließlich gipfelte die Auseinandersetzung in den "'Worten an die Intellektuellen'", die vor allem an die Künstler und Intellektuellen gerichtet waren, "die nicht naturgemäß Revolutionäre sind". Darin sagte Castro seinen wohl am meisten zitierten Satz: "Innerhalb der Revolution: Alles! Gegen die Revolution: Nichts!"<sup>30</sup> Dieser Schlüsselsatz der kubanischen Kulturpolitik enthält keine eindeutigen Kriterien, nichts Einklagbares: Alles kann verboten werden, aber auch vieles erlaubt.

Das unterscheidet die kubanische Revolution von den nach stalinistischem Muster handelnden sozialistischen Staaten in Europa, die solche Spielräume selten zuließen. Opposition innerhalb der Revolution wird akzeptiert, gegen sie nicht. Gleichzeitig legte Castro es mit diesen Worten in die Hände der Funktionäre, zu entscheiden, was sich innerhalb der Revolution befand und was nicht.<sup>31</sup> So sieht es auch Juan Blanco:

Nach der Revolution war und ist die Kunst nicht gänzlich frei. Eine Kunst, die die Regierung kritisiert, ist nicht möglich. "Innerhalb der

<sup>27</sup> Vgl. Schumann (2001b: 671); Machover (2001: 37).

<sup>28</sup> U.a. Heberto Padilla und Carlos Franqui.

<sup>29</sup> Vgl. Schumann (2001b: 670).

<sup>30</sup> Zit. in *Ministerio de Educación* (1986/87, Bd. II, S. 29).

<sup>31</sup> Vgl. Fondevila (2001: 71).

Revolution: Alles! Gegen die Revolution: Nichts!” Das ist so schwammig, dass man nie genau wusste, ob man nun kritisiert hat oder nicht. Niemand weiß, was erlaubt oder verboten ist. So gibt es eine mehr oder weniger große Selbstbeschränkung der Künstler, um ja keine Probleme zu bekommen.<sup>32</sup>

Die verschärfte Linie in der Kulturpolitik bekamen auch Musiker zu spüren, die Jazz oder Rock spielten, obwohl die Musik im Vergleich mit anderen Künsten weniger zu leiden hatte. Auf dem Bildungs- und Kulturkongress von 1961 wurde u.a. festgeschrieben, dass “das Musikalisch-Schöpferische vom revolutionären Gesamtprozess nicht zu trennen ist”. Es wurde weiterhin “die absolute Freiheit der künstlerischen Ausdrucksmittel unter Berücksichtigung der nationalen Traditionen und einer angemessenen Einbeziehung der Kulturwerte anderer Völker”<sup>33</sup> als Zielsetzung bestimmt. Eine Formulierung, die weiten Interpretationsspielraum bietet und von einigen Funktionären zeitweise gegen den Jazz und den Rock ausgelegt wurde, wie der Musikwissenschaftler Helio Orovio zu berichten weiß:

Dem Jazz passierte es, dass viele Funktionäre ihn mit der Politik der USA gegenüber Kuba gleichsetzten. Sie identifizierten ihn mit der politisch-ökonomischen Situation, die zwischen den beiden Regierungen herrschte. Fast hätten sie ihn verboten, aber nur fast. Sie behinderten ihn dann unterschwellig. Und als der Rock nach Kuba kam, geschah wieder das Gleiche. Er wurde sogar als etwas Gefährliches angesehen, das die Jugend verdirbt und großen Einfluss auf sie hat. Weil der Rock und auch der Jazz aus den USA kamen, waren sie gefährlich und mussten verboten oder marginalisiert werden. Der neue Musikstil “mocambique”, geschaffen von Pedro Izquierdo, wurde von der Regierung gefördert, um dem Rock etwas entgegenzusetzen, einen sauberen “Rock” als Kontrapunkt sozusagen. So wollten die Kleingeister ihn kanalisieren und den amerikanischen Rock an den Rand drängen. Das war eine idiotische Sache, den Jazz oder andere Musikstile verbieten zu wollen. Außerdem war es völlig nutzlos, denn während der Staat diese Musik in seinen Massenmedien ignorierte, hörte man sie schon in jedem Haus: Beatles, Rolling Stones oder Jazz, alles.<sup>34</sup>

Die Diskriminierung von Jazz und Rock wurde u.a. mit dem “Fremden” in der westlichen, imperialistischen Musik gerechtfertigt. Dabei stellte sich heraus, dass auch in Kuba das “Fremde” nur im Augenblick seines Eintritts fremd war, unmittelbar darauf aber vertraut wur-

---

<sup>32</sup> Interview mit Juan Blanco, Havanna 5/2001.

<sup>33</sup> Vgl. Eli Rodríguez (1986: 189).

<sup>34</sup> Interview mit Helio Orovio, Havanna 5/1999.

de, weil sich zeigte, dass die fremde Musik der eigenen glich.<sup>35</sup> Gerade beim Aufeinandertreffen von Jazz und kubanischer Musik handelte es sich ja um die Vereinigung der gemeinsamen afrikanischen Wurzeln.<sup>36</sup> Doch gegen solche Fehltritte waren selbst Intellektuelle wie Adorno nicht gefeit, der Jahre zuvor das Ende des Jazz wegen dessen Stupidität prophezeit hatte.<sup>37</sup>

Der internationale Erfolg kubanischer Jazzmusiker, allen voran die Gruppe "Irakere" und ihr Pianist Chucho Valdés, trug dann in den achtziger und neunziger Jahren dazu bei, dass sich die Einstellung der meisten Funktionäre änderte. Zu dieser Zeit fing der Trompeter und Multi-Instrumentalist Bobby Carcassés an, ein Jazzfestival zu planen. Um die Funktionäre von dieser Idee zu überzeugen, musste er ihnen erklären, "dass der Jazz keine imperialistische Musik, sondern in den USA hauptsächlich die Musik der unterdrückten Schwarzen"<sup>38</sup> sei. 1980 fand dann das erste *Plaza-Jazz-Festival* statt. Schon vom zweiten Jahr ab spielten auch US-Stars wie Charlie Haden, Dizzy Gillespie oder Roy Hargrove in Havanna.<sup>39</sup> Heute gehört der Jazz in Kuba genauso selbstverständlich zum Musikspektrum, wie der *son* oder der *bolero*, auch wenn er nicht im gleichen Maße gefördert wird. Jazzmusiker aus Kuba können sogar mit ins Exil geflohenen Musikern in den USA gemeinsam auf der Bühne stehen, wie das Beispiel von Orlando "Maraca" Valle und Arturo Sandoval zeigt, die im Sommer 2002 in der "Hollywood Bowl" 15.000 Zuschauer zum Tanzen brachten.

Die Rockmusiker hatten und haben es ungleich schwerer: man ließ sie ihre "kulturelle Unwürdigkeit" (Pierre Bourdieu) spüren. Die langhaarigen und bärtigen Revolutionäre zeigten kein Verständnis für langhaarige und bärtige Musiker und Zuhörer. Dabei war auch der Rock eine Revolution, wenngleich eine kulturelle. Er entsprach der umfassenden Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre, die sich am deutlichsten in der Studentenbewegung manifestierte. Rock wurde zu einem zentralen Lebensinhalt der damaligen Jugend. Er war die erste

<sup>35</sup> Vgl. zur Idee des "Fremden" in der Musik Wagner (2001: 231).

<sup>36</sup> Vgl. Eßer (2000a).

<sup>37</sup> Vgl. Adorno (1984: 795-796).

<sup>38</sup> Interview mit Bobby Carcassés, Havanna 5/1999.

<sup>39</sup> Interview mit Bobby Carcassés, Havanna 5/1999. Gillespie war schon 1977 in Havanna gewesen und hatte dort gespielt. Aber dabei handelte es sich nur um einen kleinen Auftritt von US-Jazzern und "Irakere" im Hotel "Habana Libre", organisiert vom kubanischen Kulturministerium (vgl. Stock 1984).

Musikform, die globale Dimensionen annahm. Es bildeten sich regionale, nationale oder sogar lokale Formen heraus, die ihrerseits wieder auf den globalen Zusammenhang zurückwirkten.

In Kuba tickten die Uhren anders. Zwar galt auch in Europa Rockmusik lange als Massenkultur, als schlecht und verwerflich, doch bald zog sie dort in die heiligen Hallen von Wissenschaft und Kritik ein. In Kuba und den anderen sozialistischen Staaten wurde der Versuch unternommen, die als bedrohlich empfundenen kulturellen Differenzierungsprozesse abzuwehren, unter anderem mit Verboten und Kampagnen gegen die "westliche" Musik, doch ohne Erfolg. Der Rock setzte seinen weltweiten Siegeszug auch im sozialistischen Lager fort.<sup>40</sup>

Im Gegensatz zu anderen sozialistischen Ländern war es in Kuba jedoch nie offiziell verboten, Rockmusik zu spielen oder "Beatles" und "Rolling Stones" zu hören. Aber der Rock wurde auch nicht als "wichtiger Faktor der Jugend- und Kulturpolitik" entdeckt, wie von Erich Honecker nach seiner Amtsübernahme in der DDR.<sup>41</sup> Rockmusik wurde in Kuba nicht gesendet, oft wurde sie behindert, manchmal auch zensiert: "Einzelne Radio- oder Fernsehdirektoren verboten, in ihren Sendern Rock und Jazz zu spielen", erklärt Helio Orovio.<sup>42</sup> Dabei hatte der bekannte Musikwissenschaftler Argeliers León verneint, dass Rockmusik auf Kuba einen kommerziellen oder kapitalistischen Charakter habe: Solche Kontexte würden auf Kuba verloren gehen, sie bestünden nur in entsprechenden Umfeldern.<sup>43</sup>

Es dauerte lange, bis sich der kubanische Staat mit der neuen Musik arrangierte. In den siebziger Jahren begann die Rockszenen in kleinerem Umfang zu "boomen". Bands wie "Los Gnomos" oder "Almas Vertiginosas" spielten nicht mehr nur Stücke nach, sondern schrieben auch eigene *Songs*. Die staatliche Zensur griff in diese kritischen oder obszönen Texte immer öfter ein, weiterhin mit der Begründung, Rock sei das Sprachrohr des Imperialismus. Was Rauhut für die DDR formuliert, galt auch für Kuba: "Man jagte einen Klassenfeind, der nie ruhte und den Sozialismus noch mit Sounds und Rhythmen zu unter-

---

<sup>40</sup> Vgl. Wicke (1998).

<sup>41</sup> Vgl. Rauhut (1999: 32).

<sup>42</sup> Interview mit Helio Orovio, Havanna 5/1999.

<sup>43</sup> Zit. bei Manuel (1987: 164).



wandern trachtete”.<sup>44</sup> Bis in die achtziger Jahre stagnierte deshalb die Rockszenen.<sup>45</sup> 1981 gab es das erste Rockfestival unter dem Namen “Invierno Caliente”. Für die Platte “Ancestros” von “Síntesis” schuf man dann 1987 einen eigenen Schallplattenpreis, den es zuvor für Rockmusik nie gegeben hatte. Die offizielle Rockgeschichte Kubas beginnt somit im Jahr 1987.<sup>46</sup> Im selben Jahr bekamen die *rockeros* in der *Casa Comunal de Cultura* in Havanna – außerhalb der Hauptstadt gibt es keine nennenswerte Rockszenen – ein vorübergehendes Asyl, den *Patio de María*. Dort spielten Bands wie “Hojo por Oja” oder “Futuro Muerto”.<sup>47</sup>

Seitdem lockerte sich die staatliche Repressionspolitik, und Rockmusik wurde in den neunziger Jahren akzeptiert, aber weiterhin nicht gefördert. Es kam zu einem zweiten Boom von Bands, die seither unter dem Label “rock nacional” firmieren. “Zeus”, “Metal Oscuro”, “Neurosis”, “Alto Mando” und andere Gruppen entwickelten den kubanischen Rock weiter und spielten ihn gesellschafts- bzw. duldungsfähig.<sup>48</sup> Nun war es vereinzelt auch möglich, im Radio oder Fernsehen und in öffentlichen Sälen aufzutreten. Die *empresas* nahmen auch Rockmusiker unter Vertrag, so geschehen mit den Bands “Viento Solar”, “Alta Tensión” oder “Superavit”. Einige Bands konnten auch CDs produzieren, und es wurde ein regelmäßiges Festival in Villa Clara für sie geschaffen. Trotzdem blieb die Ignoranz ihrer Kunst gegenüber für viele Musiker frustrierend: “Rock ist wie das schwarze Schaf. Die Jugend mag diese Musik, aber trotzdem gibt es nicht viele Anhänger. Mehr als 2-3.000 Personen würden in Havanna nicht zu einem Rockkonzert kommen, in der Provinz noch weniger”, erzählt Eduardo Mena, Bassist der Hardrockgruppe “Cosa Nostra”.<sup>49</sup>

<sup>44</sup> Rauhut (1999: 33). In anderen kulturellen Zusammenhängen war diese Idee nicht ganz aus der Luft gegriffen: Die britische Historikerin Frances Stonor Saunders zeigt in ihrem Buch *Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg* aus dem Jahr 2001, wie die Kultur im Kampf gegen den Kommunismus instrumentalisiert wurde.

<sup>45</sup> Vgl. Manduley López (1997: 136); Ruíz (1998: 44).

<sup>46</sup> Vgl. Mir (1997: 5).

<sup>47</sup> Vgl. Fariñas (1997); Prieto González (1996: 68).

<sup>48</sup> 1992 erschien auch das erste Rock-*Fanzine* auf Kuba, *Cruzade*, mit einer Auflage von 20 handgemachten Exemplaren.

<sup>49</sup> Vgl. Galindo (1998: 52). Das Verhältnis von Massenmedien und Rock ist immer noch problematisch, wie auch folgende Aussagen zeigen: René Arencibia (Regisseur ICRT): “Der Rock war schon immer eine Gegenkultur, darum ist er im ku-

Viele Musiker, vor allem anderer Genres, verließen die Insel nach 1959 hauptsächlich aus materiellen Gründen: Nach dem Sieg Fidel Castros wurden die Radio- und Fernsehsender verstaatlicht und ihre Zahl – damals die höchste in Lateinamerika – reduziert.<sup>50</sup> Die Revolutionäre schufen die *Frente Independiente de Emisoras Libres* (FIEL), um das bis dahin herrschende Monopol in den Medien zu brechen. *De facto* handelte es sich nun um ein staatliches Monopol, das unter der Kontrolle der Regierung stand und immer noch steht. 1962 ging FIEL in das *Instituto Cubano de Radiodifusión* (ICR) über.<sup>51</sup>

Eine große Anzahl von Vergnügungsbetrieben – Casinos, Theater, Kabarets – wurde geschlossen und die Unterhaltungsindustrie verstaatlicht. Die großen US-Labels verließen die Insel und 1962 entstand die staatliche Gesellschaft EGREM:

Vor der Revolution gab es einige kubanische Labels und die nordamerikanischen Labels, Capitol zum Beispiel. Die US-Label verkauften hier ihre Musik und produzierten auch kubanische Künstler. Die kubanischen Labels waren klein bis mittelgroß. 1962 fusionierten sie zu einem einzigen Label, EGREM. Dies war für lange Zeit die einzige Firma auf dem kubanischen Musikmarkt, bis in die neunziger Jahre, als die Gründung anderer Labels in Kuba erlaubt wurde. Auch einige ausländische Labels arbeiten seit dieser Zeit wieder in Kuba.<sup>52</sup>

Durch das Ende des glamourösen Nachtlebens nach der Revolution verschlechterten sich die Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten für viele Musiker zunächst einmal radikal.<sup>53</sup> Hinzu kam, dass es ab 1960 wegen des von der US-Regierung verhängten Embargos kaum noch

---

banischen Fernsehen gar nicht und im Radio kaum vertreten. Wenn Leute über die Programme entscheiden, die von Musik keine Ahnung haben, kann man nichts Gutes erwarten”./Eduardo Mena: “Im Fernsehen gibt es immer noch Zensur. Zum Beispiel haben wir 1995 einen Videoclip produziert. Der Text handelte von Erotik, und ein Mädchen in dem Clip machte Posen dazu, aber nur in kitschiger Form, nichts Anstößiges. Sie zeigten den Clip einmal und nahmen ihn dann aus dem Programm. In vielen Clips von *salsa*-Gruppen aber gibt es damit keine Probleme” (Interviews Havanna 5/1999 und 11/1998).

<sup>50</sup> 1959 gab es nach Robbins auf Kuba 156 Stationen, 1962 waren es noch 51 (vgl. Robbins 1991: 224).

<sup>51</sup> Vgl. López (1998 : 447-448). Das ICR wurde durch die Eingliederung des Fernsehens 1976 zum ICRT (= *Televisión*) erweitert.

<sup>52</sup> Interview mit Julio Ballester, Direktor von EGREM, 5/1999 in Havanna. Von staatlicher Seite wurde festgelegt, dass EGREM ihr Hauptaugenmerk auf folkloristische Musik, Musik für Kinder, Musik mit politischem Inhalt, Reden (mit historischer Bedeutung) und einige Produktionen internationaler Musik legen sollte.

<sup>53</sup> Vgl. Díaz Ayala (1993: 269, 274).

einen ausländischen Markt für die kubanischen Musiker gab, nicht für ihre Tonträger und auch nicht für Tourneen. Vor allem der Verlust des US-Marktes schmerzte sehr. Die Weiterentwicklung der kubanischen Musik verlief von nun an in beiden Ländern getrennt, das Meer zwischen ihnen verwandelte sich in eine Mauer.<sup>54</sup> Unter den Musikern, die Kuba den Rücken kehrten, waren so berühmte Namen wie José Fajardo und Celia Cruz. Letztere singt noch heute verbittert:

Ich wollte dich nie verlassen/ ich habe dich bei jedem Schritt mit mir getragen/ falls ich nicht zurückkehre/ wird der Schmerz mich töten/ falls ich nicht zurückkehre/ werde ich deine Fahne mit mir tragen/ und darüber klagen, dass meine Augen/ dich nicht mehr befreit sehen können.<sup>55</sup>

Andere angesehene Musiker blieben, so zum Beispiel Benny Moré. Das führte dazu, dass jahrelang keine Schallplatten von ihm in Miami zu kaufen waren.<sup>56</sup> Fidel Castro jedenfalls zeigte sich in einer Rede auf dem Bildungs- und Kulturkongress von 1961 überzeugt, dass „die, die gegangen sind, keine guten Schriftsteller waren und keine guten Künstler“.<sup>57</sup> Eine propagandistische Behauptung, die jeder objektiven Grundlage entbehrt.

Besonders negative Auswirkungen für Musiker, Künstler und Intellektuelle hatte das Jahr 1968. Einhergehend mit zunehmenden Versorgungsschwierigkeiten und einer gescheiterten Internationalisierung der Revolution – 1967 war Ché Guevara in Bolivien getötet worden – wuchs die Unzufriedenheit der Bevölkerung. Castro löste eine revolutionäre Offensive aus, die einherging mit einer Verurteilung altkommunistischer Gruppen innerhalb der Partei, einer Disziplinierung der „arbeitsscheuen“ Homosexuellen, Künstler und Intellektuellen – die teilweise in Arbeitslager gesteckt wurden – und einer Beseitigung fast des gesamten Privateigentums.<sup>58</sup> Auch Restaurants, Bars usw. wurden verstaatlicht oder geschlossen. Es ginge nicht an, hieß es, dass sich die Stadtbevölkerung vergnüge, während die Landbevölkerung schufte.

Es gab einen Moment, in dem rund die Hälfte der kubanischen Musiker zu Hause saß mit ihrem Grundlohn, aber ohne Auftrittsmöglichkeit. Sie hatten zwar das Geld, aber ein Musiker will auftreten und sich verwirkli-

---

<sup>54</sup> Vgl. Venegas (1999: 82).

<sup>55</sup> Vgl. Fischer (2000).

<sup>56</sup> Pérez Firmat (1998: 119).

<sup>57</sup> Vgl. Castro (1986/87: 50).

<sup>58</sup> Vgl. Zeuske (2000: 197).

chen. Über 40% der Musiker waren ohne Arbeit. Man kann sagen, dass die Jahre bis 1967 für die Musiker positiv waren, aber durch diese Maßnahmen gegen das Nachtleben wurde es für uns sehr schwer. Das hielt so bis in die Mitte der achtziger Jahre an.<sup>59</sup>

Die Zehn-Millionen-Tonnen-Ernte Zuckerrohr für 1970 wurde zum Hauptziel des Volkes erklärt und propagiert.<sup>60</sup> Mit dem Scheitern dieses Experiments verstärkte sich die Abhängigkeit von der Sowjetunion, was sich auch in einer Sowjetisierung des Bildungssystems bemerkbar machte.

Zu dieser Zeit rückte ein neues Genre der kubanischen Musik, das Anfang der sechziger Jahre entstanden war, ins Blickfeld des Staates: die *nueva trova*. Inspiriert durch die Revolution und die damit verbundenen neuen Lebensumstände waren viele Musiker auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Sie wollten mit einer Mischung aus Tradition und Neuerung auf die veränderte Situation reagieren. Durch (traditionelle) Merkmale wie poetische Sprache und Benutzung akustischer Gitarren knüpften sie an die Tradition der *trovadores* an. Neu war die Gewichtung der Themen: Ihre Lieder handelten zwar nach wie vor auch von der Liebe, aber mehr denn je von gesellschaftlichen Problemen, Politik und der Revolution. Neu waren auch die sehr persönliche Sichtweise in den Texten und die Verwendung vieler Metaphern. Eine Sonderstellung nimmt in diesem Zusammenhang Carlos Puebla ein, **der** Sänger der Revolution. Er gehörte nicht der *nueva trova*-Bewegung an, schuf aber u.a. mit „Hasta Siempre“ oder „Llegó el Comandante“ Klassiker der Revolution, die viele andere Sänger inspirierten.

Neben der Revolution trug auch eine kontinentale Erscheinung zum Entstehen der *nueva trova* bei: *nueva canción* – die Bewegung des neuen lateinamerikanischen Liedes, beeinflusst von den sozialkritischen Liedern Bob Dylans, Joan Báez' und Pete Seegers in den USA.<sup>61</sup> Sie entstand aus der sozialen und wirtschaftlichen Not sowie der politischen Unterdrückung der meisten lateinamerikanischen Völker. In vielen Ländern hatten die Liedermacher sich der sozialen Prob-

---

<sup>59</sup> Interview mit Leonardo Acosta, Havanna 5/1999.

<sup>60</sup> Von dieser Kampagne hat die Gruppe „Los Van Van“ ihren Namen („¡van, van!“; „es geht voran!“).

<sup>61</sup> Vgl. Díaz (1994: 12).

leme angenommen, Atahualpa Yupanqui in Argentinien, Violeta Parra und Victor Jara in Chile, Chico Buarque in Brasilien u.v.a.

Die jungen Sänger der *nueva trova*, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Noel Nicola, Vicente Feliú und andere, orientierten sich aber nicht nur an den lateinamerikanischen Vorbildern, sondern nahmen auch Anregungen von Bob Dylan oder den "Beatles" auf. Anfangs wurden sie deswegen und wegen ihrer freizügigen Texte von den offiziellen Kulturverantwortlichen sehr kritisch beobachtet und waren auch in den Medien kaum präsent. Konzerte fanden fast nur in kleinen Sälen, Fabrikhallen oder in Bibliotheken statt. Nur die *Casa de las Américas* unterstützte die Bewegung von Beginn an.<sup>62</sup> Sie war es auch, die im Juli 1967 die kulturelle Blockade durchbrach und in Havanna das "1. Internationale Treffen des Protestliedes" veranstaltete. Es spielten Liedermacher aus 16 Ländern. Alle hatten durch dieses "wichtigste Ereignis für das Genre des Protestliedes" bemerkt, dass sie "nicht alleine waren", wie der Uruguayer Daniel Viglietti in einem Interview anmerkte.<sup>63</sup>

Durch das zwischen 1967 und 1969 existierende *Centro de la Canción Protesta* wurde die Wandlung des Protestliedes zum politischen Lied Kubas gefestigt. Nach dem Bildungs- und Kulturkongress von 1971 wuchs die Akzeptanz der *trovadores* von staatlicher Seite. 1972 wurde schließlich die "Bewegung der Nueva Trova" gegründet, wodurch die finanzielle Unterstützung sich erhöhte, aber auch die Institutionalisierung. Die Bezeichnung *nueva trova* wurde offiziell. Nun hatten die Sänger auch Zugang zu den Massenmedien und Aufnahmestudios, und infolgedessen kam es Mitte der siebziger Jahre zu einer regelrechten *nueva trova*-Euphorie. Besonders die Jugendlichen identifizierten sich mit den modernen Texten. Die Lieder der kubanischen *trovadores* wurden über die Grenzen hinaus bekannt, sie wurden zu Symbolfiguren für den Kampf der Völker gegen Unterdrückung und kulturellen Imperialismus.<sup>64</sup> Heute sitzen Pablo und Silvio als Abgeordnete im kubanischen Parlament und treten aus kommerziellen Gründen in Kuba kaum noch auf.

---

<sup>62</sup> Vgl. Polzer (1998/99: 31).

<sup>63</sup> Zit. in Díaz (1994: 22).

<sup>64</sup> Vgl. Faya (1995: 359-360).

### 3. Die siebziger und achtziger Jahre: Vom “grauen Jahrfünft” zur Wiederentdeckung der nationalen Wurzeln

Infolge der schon angesprochenen ökonomischen Schwierigkeiten kam es Ende der sechziger Jahre zu einer ideologischen Annäherung an die Sowjetunion. Fidel Castro befürwortete 1968 den Einmarsch der Sowjets in Prag, und die kubanische Revolution wurde nach sowjetischem Vorbild institutionalisiert. Das bedeutete auch eine kulturpolitische Wende, die für viele Intellektuelle und Künstler negative Folgen hatte. Die einen feierten die engere Zusammenarbeit mit der Sowjetunion – auch im Kulturbereich – als zukunftsweisend, so zum Beispiel Juan Marinello, andere, wie Carlos Fariñas, betrachteten sie eher sachlich,<sup>65</sup> die meisten lehnten sie jedoch ab: Fondevila schreibt, dass die Sowjetisierung der kubanischen Kultur den wenigen Freizügigkeiten ein Ende setzte.<sup>66</sup> Bis dahin waren kulturpolitische Debatten noch möglich gewesen, nach 1971 nicht mehr.

Auf dem “Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura” im April 1971 wurden Castros Worte dogmatisch ausgelegt, wie folgende Passagen aus der Deklaration der Abgeordneten belegen:

Die Kunst ist eine Waffe der Revolution. Ein Produkt der kämpferischen Moral unseres Volkes. Ein Instrument gegen die feindliche Unterwanderung.

<sup>65</sup> Marinello schrieb: “Nuestra gratitud a los encargados del quehacer cultural en la porción más libre de la Tierra, encabezados por la grande, querida y heroica Unión Soviética, ha de ser, y es, sincera y profunda. Trabajamos juntos por una nueva edad, cuyas excelencias no puede medir la imaginación más exaltada”. (Unsere Dankbarkeit für die Kulturbeauftragten des freisten Teils der Welt, angeführt von der großen, geliebten und heroischen Sowjetunion, ist aufrichtig und tief empfunden. Wir arbeiten zusammen für ein neues Zeitalter, dessen Vorzügen auch die leidenschaftlichste Vorstellungskraft nicht abschätzen kann) (Marinello 1989: 487). Carlos Fariñas meinte hingegen: “Es gab einen sehr starken Einfluss der UdSSR auf die akademische Kunst, aber nicht auf die nicht-akademische Kunst und auch nicht auf die Künstler selbst und ihr Werk. Unter den russischen Professoren waren sehr gut ausgebildete Leute, die für viele Ideen offen waren, inoffiziell natürlich. Wenige waren echte Parteisoldaten. Die Ästhetik des sozialistischen Realismus versuchte sich uns aufzudrängen, aber sie schaffte es nicht. Den Russen erging es mit Kuba wie zuvor den Amerikanern: Sie verstanden Kuba nicht gut, sie hatten ein sehr schlichtes Bild von Kuba. Auf Kuba gab es immer schon eine liberalere Haltung, gegen die der sowjetische Dogmatismus keine Chance hatte” (Interview in Havanna 5/2001).

<sup>66</sup> Vgl. Fondevila (2001: 74).

Die Kultur einer kollektivistischen Gesellschaft ist eine Aktivität der Massen und nicht das Monopol einer Elite ...

Wir weisen die Ansprüche der Mafia der bourgeoisen pseudolinken Intellektuellen zurück, sich in das kritische Gewissen der Gesellschaft verwandeln zu wollen. Das kritische Gewissen der Gesellschaft ist das Volk selbst und in erster Linie die Arbeiterschaft ...<sup>67</sup>

Kurz vor Beginn des Kongresses hatte die Zuspitzung in einem Fall von Zensur für internationales Aufsehen gesorgt: der Fall Padilla. Die UNEAC vergab 1968 ihren Literaturpreis an den Dichter Heberto Padilla für seinen Gedichtband *Außerhalb des Spiels*. Die politische Führung votierte gegen die Entscheidung der Jury mit der Begründung, das Werk beziehe ideologisch Standpunkt gegen die Revolution und diene ihren Feinden. Von da an stand Padilla in der Schusslinie. Im März 1971 kam er dann für einige Wochen ins Gefängnis, angeblich wegen konterrevolutionärer Aktivitäten. Es kam zu einem Schauprozess mit öffentlicher Selbstkritik nach stalinistischer Manier. Auf diese Ereignisse hin wandten sich Intellektuelle wie Jean Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, Juan Goytisolo, Hans Magnus Enzensberger u.a., die bis dahin als Sympathisanten der Revolution galten, in einem offenen Brief in *Le Monde* gegen diesen Prozess und danach von Castro und seiner Revolution ab.<sup>68</sup> Sie werden in der schon oben zitierten *Declaración* nicht mit Namen genannt und doch aufs schärfste attackiert: "Viele pseudorevolutionäre Schriftsteller in Europa, die sich als Linke getarnt hatten, vertreten in Wirklichkeit Positionen gegen den Sozialismus".<sup>69</sup>

Mit diesen Ereignissen begann das, was der Schriftsteller Ambrosio Fornet als das "graue Jahrfünft" (1971-1975) der Kultur bezeichnet hat: Eine Phase restriktiver Politik gegenüber Intellektuellen und Künstlern und ihren Werken. Das galt abgeschwächt auch für die Musik und gipfelte 1973 im Ausstrahlungsverbot jeglicher angloamerikanischer Musik für Radio- und TV-Sender. Nicht einmal Protestlieder durften gesendet werden.<sup>70</sup> Doch die Musiker ließen sich nicht entmutigen. Die Musik diente ihnen als akustisches Bollwerk eines Frei-

<sup>67</sup> Vgl. "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura" (1971: 213-214).

<sup>68</sup> Vgl. Machover (2001: 38); Hoffmann (2000: 158).

<sup>69</sup> Vgl. "Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura" (1971: 215).

<sup>70</sup> Vgl. Manuel (1987: 164).

heitsgefühls, dem auch der stärkste Staat und die schwerste Krise nichts anhaben können: Verneinung der Ordnung zugunsten der Improvisation, frei nach dem Motto "schöpferische Identität bildet sich im Widerstand, nicht auf der Flucht".<sup>71</sup>

Auch die Geburt der *salsa* in New York Ende der sechziger Jahre – eine Reaktion auf das Ausbleiben frischer kubanischer Musik durch die US-Blockade – rief den kubanischen Staat auf den Plan. Als diese aus den USA stammende Musik nach und nach auf der Insel populär wurde, versuchte man nach der Devise "Sag nicht *salsa* zu meinem *son*"<sup>72</sup> eine Gegenmusik zu etablieren. Der Begriff *salsa* sei ein Mittel kulturimperialistischer Ausbeutung und diene nur dazu, Musik aus einem unterentwickelten Land als US-amerikanisches Produkt zu verkaufen.<sup>73</sup> Für etliche Jahre bestand in Kuba ein ungeschriebenes Verbot der *salsa*. Die Bezeichnung nicht zu verwenden "war gleichsam eine Angelegenheit nationaler Ehre".<sup>74</sup> Viele Musiker, u.a. "Los Van Van" und Pedro Izquierdo, hatten in den sechziger Jahren mit neuen Rhythmen experimentiert, nicht zuletzt wegen der kulturellen Blockade. Diese Strömungen wurden dann in den siebziger und achtziger Jahren von offizieller Seite als *timba* bezeichnet, das Gegenstück zur *salsa*. Heute sind diese Differenzierungen Schnee von gestern: Es gibt eine staatliche Zeitschrift namens *Salsa Cubana*, und die Begriffe *salsa* und *timba* werden willkürlich benutzt. Nur wenige Musiker – wie zum Beispiel Adalberto Alvarez – trennen sich immer noch strikt von der *salsa* ab.

1976 wurde das Kulturministerium gegründet, dessen erster Minister Armando Hart Dávalos (Amtszeit: 1976-1997) sich mit den wenig Hoffnung gebenden Worten einführte: "Ich glaube nicht, dass Notwendigkeit besteht eine Kulturpolitik zu entwickeln. Die Kulturpolitik der Revolution ist schon entwickelt und ist enthalten in den 'Worten Fidels an die Intellektuellen' von 1961...".<sup>75</sup> Trotzdem brachen für den Bereich der Kultur bessere Zeiten an. Hart kurbelte die kulturellen Aktivitäten wieder an und warb bei den Künstlern für seine neue, offenere Politik. Doch viele von der Verfolgungswelle traumati-

---

<sup>71</sup> Eßer, Paul (2002: 59).

<sup>72</sup> Zit. bei Krebs (2002).

<sup>73</sup> Vgl. Manuel (1987: 170).

<sup>74</sup> Acosta (1997: 28).

<sup>75</sup> Hart (1978: 7).



sierte Künstler und Schriftsteller misstrauten dem neuen Frieden, und es dauerte noch einige Zeit, bis wieder Werke geschaffen wurden, die aus dem vorgegebenen Rahmen fielen.<sup>76</sup>

In den achtziger Jahren kam es vermehrt zu Protesten gegen die Kulturpolitik – nicht gegen die Revolution. So brach eine Gruppe namens “Straßenkunst-Experiment” mit Gasmasken bekleidet und mit lauter Rockmusik in eine Debatte der UNEAC ein und forderte eine neue Politik. In vielen Bereichen begann eine “Kultur von unten” jenseits des offiziellen Kulturbetriebs zu entstehen. Viele Künstler und Musiker, u.a. der bekannte Saxophonist Paquito D’Rivera, nutzten Auslandsaufenthalte, um ins Exil zu gehen. Ihre Musik wurde infolgedessen aus den kubanischen Medien verbannt.<sup>77</sup> In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts kam es unter dem Eindruck der Perestroika während der so genannten *rectificación* (Berichtigung) zu einer ideologischen Abwendung von der Sowjetunion und zur Rückbesinnung auf die eigenen ideologischen Wurzeln – José Martí, Ché Guevara etc. – und die eigenen nationalen Werte. Auch eine zumindest indirekte Kritik der Kulturpolitik der siebziger Jahre wurde hörbar.<sup>78</sup>

Nichtsdestoweniger gab es auch in dieser Zeit Fälle von Zensur: Der Liedermacher Pedro Luis Ferrer kann ein Lied davon singen: Er hat die Höhen und Tiefen im Verhältnis zur Staatsmacht erlebt, vom Reise- und Auftrittsverbot bis zu Auftritten vor Tausenden Menschen. Viele seiner Stücke missfallen den Staatsdienern, denn seine Texte schöpfen alle subversiven Möglichkeiten aus, um gegen die Verhältnisse in Kuba zu protestieren. Mit Witz und List nutzt er die kleinen verbliebenen Freiräume. 1986 wurde er von größeren öffentlichen Auftrittsmöglichkeiten ausgeschlossen und aus den Konzertsälen und den Massenmedien verbannt, denn verbieten wollte man seine im Volk sehr populären Lieder nicht.<sup>79</sup>

Ich kann Dir eine Liste von Liedern zeigen, die niemals im Radio gesendet werden. Ich habe die Freiheit zu denken, was ich will, aber das Radio überträgt meine Gedanken nicht. Es gibt eine Freiheit der Kunst, aber keine Freiheit, sie öffentlich zu machen. [...] Trotzdem kennt bei Konzer-

<sup>76</sup> Vgl. Schumann (2001b: 674-675).

<sup>77</sup> Vgl. Sweeney (2001: 232).

<sup>78</sup> Vgl. Schumann (2001b: 675-676); Hoffmann (2000: 160).

<sup>79</sup> Vgl. Franzbach (1999: 8); Schumann (2001a: 291).

ten jeder Zuhörer meine Texte. Tausende singen mit, denn es kursieren überall Kopien meiner Lieder auf Kassette.<sup>80</sup>

Ferrer durfte weiterhin im kleinen Kreis Konzerte geben. Heute sind Aufnahmen von ihm auch in den staatlichen Musikgeschäften erhältlich, und er darf auch wieder in größeren Sälen spielen, obwohl er seine Ansichten nicht geändert hat: „Wir leben nicht in einer Demokratie. Uns ist es nicht freigestellt, demokratisch für oder gegen Fidel zu sein. Durch die Feindschaft der USA wurden in Kuba die Mechanismen einer Nicht-Zivilgesellschaft institutionalisiert“.<sup>81</sup> Eine ähnliche Geschichte hat der Liedermacher Carlos Varela, dessen Stück „Guillermo Tell“, in dem er Fidel Castro indirekt mit Wilhelm Tell vergleicht, ebenfalls Misstrauen erweckte. Aber auch er darf inzwischen wieder reisen und Alben veröffentlichen. Ihre Popularität gründen Ferrer und Varela nicht zuletzt darauf, dass sie einen Gegenpol zu den inzwischen „institutionalisierten“ Sängern Milanés und Rodríguez bilden.<sup>82</sup>

Die wenigen Punks, die es seit den achtziger Jahren in Kuba gibt, haben es im Gegensatz dazu auch heute noch schwer, da sie als Abschaum der offiziell immer noch als feindlich geltenden angloamerikanischen Kultur betrachtet werden: „So wie wir aussehen, finden wir keine Arbeit und werden häufiger von der Polizei kontrolliert als andere. Die meisten Kubaner meiden uns“, sagt Harlem, ein Punk, der mit seinem grünen Hahnenkamm und der Kette zwischen Nase und Ohr noch heute aussieht wie seine Londoner Vorbilder aus den achtziger Jahren.<sup>83</sup> Das weltweite Motto der Punks „No Future“ passt eben nicht zum Zukunftsglauben der Revolution: „Vor allem haben wir den Blick in die Zukunft gerichtet und wir haben eine klare Vorstellung davon, wie die Zukunft aussehen wird“.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Ferrer, zit. in Foehr (2001: 55, 60).

<sup>81</sup> Ferrer, zit. in Foehr (2001: 56-57).

<sup>82</sup> Vgl. Schumann (2001a: 298).

<sup>83</sup> Vgl. Eßer (2001).

<sup>84</sup> Castro (1986/87: 52). „Nosotros tenemos sobre todo, la vista puesta en el futuro, y nosotros tenemos una idea clara de lo que el futuro será“.

#### 4. Wechselhafte Kulturpolitik im Jahrzehnt der Dollarisierung: Die neunziger Jahre

Die neunziger Jahre waren einerseits wieder von Intoleranz und Repression gekennzeichnet, andererseits ergaben sich neue Spielräume. Nach dem Zusammenbruch des sozialistischen Blocks, dem Wegfall der Handelspartner und der Wirtschaftshilfe, wurde die US-Blockade für Kuba voll spürbar. Die Jahre 1990 bis 1994 waren äußerst hart für die Kubaner, es fehlte an allem, daran änderte auch 1993 die Zulassung des US-Dollars als Parallelwährung nichts. Auch die kulturelle Produktion litt sehr unter der neuen Situation: So ging die Buchproduktion 1989 auf das Niveau von 1959 zurück, EGREM brachte 1991 etwa zwölf neue Alben heraus, 1980 waren es noch rund 100 gewesen.<sup>85</sup> Etliche Publikationen wurden eingestellt, die Förderung von Filmproduktionen und Ausstellungen reduziert.

Anfang der neunziger Jahre bildeten sich verschiedene oppositionelle Gruppen, die aber insgesamt bedeutungslos blieben, denn der Staat unterband die Entstehung relevanter Organisationen: Aus Widerspruch hätte schnell Widerstand werden können. Das "Manifest der 10", ein offener Brief von Schriftstellern und Journalisten, in dem Fidel Castro zum Dialog über die katastrophale Situation des Landes aufgefordert wurde, erschien 1991. Die Folge: Die Initiatoren wurden diffamiert, verhaftet und verurteilt. Fast alle verließen Kuba. Zwischen 1990 und 1994 emigrierten viele weitere Intellektuelle und Künstler der Insel, u.a. der bekannte Trompeter Arturo Sandoval, oder sie verlängerten ihre genehmigten Auslandsaufenthalte, ohne sich negativ über Kubas Situation zu äußern. Sie blieben im vom Volksmund so genannten "samtenen Exil". Rund 32.000 Menschen flohen auf selbst gezimmerten Flößen in die USA, nachdem Fidel Castro für kurze Zeit die Grenzen geöffnet hatte.<sup>86</sup> Im Bereich der Kultur kam es zu einer Politik der Willkür und Unberechenbarkeit. Einige Beispiele:

- 1990 wird die Aufführung des Films "Alicia im Dorf der Wunder" (*Alicia en el pueblo de maravillas*) von Daniel Díaz Torres verboten.

<sup>85</sup> Vgl. Barthelemy (2001: 22); Sweeney (2001: 273).

<sup>86</sup> Vgl. Schumann (2001a: 303-304; 2001b: 677-679); Hoffmann (2000: 116).

- Kulturminister Armando Hart und sein designierter Nachfolger Abel Prieto gingen 1992 gegen den Schriftsteller Jesús Díaz vor, der die Durchhalteparole “Sozialismus oder Tod” zynisch kommentiert hatte. Er wurde aus der UNEAC ausgeschlossen und mit unverhohlenen Drohungen ins Exil getrieben.
- 1995 geriet auch der weltbekannte Liedermacher Pablo Milanés ins Visier des Duos Hart-Prieto. Seine regierungsunabhängige Kulturinstitution “Pablo-Milanés-Stiftung” war den Funktionären ein Dorn im Auge und wurde von ihnen aufgelöst.<sup>87</sup>
- Armando Hart lobte 1996 die “Worte an die Intellektuellen” anlässlich ihres 35. Jahrestags als Schlüsseltext kubanischer Kulturpolitik. Gleichzeitig setzte eine Kampagne gegen die Reformdiskussion unter Wissenschaftlern u.a. des *Centro de Estudios sobre América* ein, und Verteidigungsminister Raúl Castro wetterte in einer Brandrede gegen die “Fünften Kolonnen” unter den Intellektuellen. Viele von ihnen verloren ihre Arbeit.<sup>88</sup>
- Im August 1997 wurde die sehr populäre Gruppe “La Charanga Habanera” mit einem halbjährigen Auftrittsverbot belegt, weil sie auf dem Weltjugendfestival mit ihren Texten und mit angeblich obszönen Tanzfiguren einen Skandal hervorgerufen hatte.<sup>89</sup>

Andererseits begann mit dem Untergang der Sowjetunion die kulturelle Öffnung. Vor allem aber wuchs der ökonomische Zwang, sich den Mechanismen des internationalen Marktes anzupassen. Die Künstler mussten sich nun häufig im Ausland Verleger für ihre Alben oder Bücher suchen. Ein Vorteil, wie der Schriftsteller Leonardo Padura Fuentes meint, denn so verlor der Staat die direkte Kontrolle über den Schaffensprozess. Marktwirtschaftliches Denken hielt in den Verlagen, Musikfirmen etc. Einzug: “1990 mussten wir uns auf die Logik des Marktes einlassen. Das war schmerzlich ...”, erklärt Agustina Ponce, Leiterin des Vigá-Verlags.<sup>90</sup> Der Staat zog sich immer weiter aus

---

<sup>87</sup> Vgl. Herzka (1998: 226).

<sup>88</sup> Vgl. Zeuske (2000: 215); Walter (2001: 527).

<sup>89</sup> Vgl. Franzbach (1999: 9).

<sup>90</sup> Vgl. Barthelemy (2001: 22). Eine Entwicklung, die Argeliers León als “Kulturkolonialismus” bezeichnet hätte (vgl. León 1985: 423).

der Kulturförderung zurück und verlangte von den Kulturinstitutionen, dass sie sich über die Beschaffung von Devisen selbst finanzierten.<sup>91</sup>

Zu diesem Zweck wurde 1992 u.a. ein „Kulturentwicklungsfonds“ gegründet, in den die Devisen verdienenden *empresas* einzahlen und aus dem Kulturbereiche finanziert werden, die eine solche Einnahmemöglichkeit nicht haben. Vor allem aber wurde Kultur als Devisenbringer für den Staat entdeckt, das galt besonders für das Kunsthandwerk und die Musik. *Joint-venture*-Projekte mit ausländischen Kulturinstitutionen – wie der *Sociedad General de Autores y Escritores* (SGAE) aus Spanien – und Unternehmen wurden vorangetrieben. Seit 1992 sind neben EGREM auch wieder andere Labels im Musikgeschäft: Rein nationale Firmen wie „Discuba“ und „Bis Music“, die Labels des staatlichen Konzerns „Artex S.A.“, *joint-ventures* mit ausländischen Firmen wie „Ahinamá“ sowie rein ausländische Labels wie „Magic Music“ und „Eurotropical“ (Spanien) oder „Caribe Productions“ (Panama), deren Talentscouts auf der Insel nach neuen Stars suchen. Sogar Labels aus den USA suchten das Geschäft: Ralph Mercado, Besitzer des größten und wichtigsten *salsa*-Labels „RMM“, reiste über die Dominikanische Republik nach Kuba und nahm kubanische Künstler über eine Tochterfirma unter Vertrag.<sup>92</sup> Erleichtert wurde diese Entwicklung durch ein neues Investitionsgesetz (1995), das ausländische Direktinvestitionen in fast allen Bereichen der Wirtschaft zuließ und auch die Begrenzung des ausländischen Anteils auf 49% an einem *joint venture* aufhob. Denkbar sind nun auch 100%ige Direktinvestitionen, wenn sie im Sinne des kubanischen Volkes für gut befunden werden.<sup>93</sup>

Die jährliche Musikmesse „Cubadisco“ mit ihren Auszeichnungen in 23 Musikkategorien wächst seit 1997 von Jahr zu Jahr, und auch die Anzahl und Qualität der Aufnahmestudios steigt. Denn bis 1980 hatte es auf Kuba nur ein EGREM-Aufnahmestudio in Havanna gegeben. Dann wurde ein zweites in Santiago de Cuba eingerichtet und Mitte der neunziger Jahre ein weiteres hochmodernes Studio in der Hauptstadt. Heutzutage gibt es einige neue Studios dort. „Artex S.A.“

<sup>91</sup> Vgl. Schumann (2001b: 679).

<sup>92</sup> Vgl. Sweeney (2001: 289).

<sup>93</sup> Vgl. Henkel (1997). Dazu ein passendes Zitat Fidel Castros: „In Kuba kann man bedenkenlos investieren - es ist das einzige Land ohne das Risiko einer kommunistischen Revolution“.

und das *Instituto Cubano de Radio y Televisión* (ICRT) haben eigene Studios, und auf Initiative von Silvio Rodríguez investierte der kubanische Staat 1998 sechs Mio. US\$ in das hochmoderne Studio “Abdala” und sein Label “Unicornio”. Einige wohlhabende Musiker wie Frank Fernández oder José Luis Corés “El Tosco” haben eigene Studios.<sup>94</sup> Durch die neuen Studios kommen mehr Künstler dazu, Alben zu produzieren, auch weil sie nun nicht mehr an das bürokratische Auswahlverfahren von EGREM gebunden sind.<sup>95</sup> In der Musikproduktion hat sich vieles verbessert, was sich auch in steigenden Produktionszahlen für Tonträger ausdrückt.

Trotzdem ist ein befriedigender Standard immer noch nicht erreicht. Die Gründe dafür, die Peter Manuel Anfang der neunziger Jahre aufführte, sind auch heute noch weitestgehend dieselben:

- Das Produktionsbudget ist zu gering.
- Die Anzahl der Produktionen reicht bei weitem nicht aus.
- Der Apparat ist überbürokratisiert.
- Die Distribution funktioniert nicht gut.
- Das Equipment ist häufig schlecht und veraltet.
- Auslandsreisen für Musiker sind zu schwierig zu organisieren.<sup>96</sup>

<sup>94</sup> Vgl. Vincent. Die kubanischen Studios bieten ihre Dienstleistungen auch ausländischen *Labels* an, die davon gerne Gebrauch machen, denn die Produktion eines Albums ist schon ab 25.000 US\$ zu haben, Studiomusiker für 400 US\$ täglich. In Europa oder den USA kostet das ein Vielfaches.

<sup>95</sup> Dieses Verfahren funktioniert wie folgt: Bis die Künstler zu einer Aufnahme kommen, durchlaufen sie einen institutionalisierten Selektionsprozess. Ein Jahr im Voraus schlagen die Produzenten von EGREM den 30 Mitgliedern des *Evaluation Council* oder einem Subkomitee Projekte vor. Der Rat setzt sich aus Musikwissenschaftlern und anderen Fachleuten zusammen. Die Projekte werden von allen diskutiert und angenommen oder abgelehnt. Nach Auskunft der Musikwissenschaftlerin Maria Teresa Linares, einem Mitglied des Rates, wurden 1987 aus rund 300 vorgeschlagenen Projekten 30 zur Produktion angenommen. An dem Verfahren wird kritisiert, dass viele der Funktionäre, die dem *Evaluation Council* zuarbeiten, keine große Ahnung von ihrem Job haben. Außerdem spielen persönliche Neigungen und Korruption eine Rolle. Amateure werden aus den *Casas de Cultura* heraus rekrutiert. Dort ist das System der persönlichen Seilschaften noch ausgeprägter als im professionellen Verfahren. Kriterien wie Parteizugehörigkeit oder politisches Engagement fließen in die Bewertungen mit ein (vgl. Robbins 1991: 236).

<sup>96</sup> Vgl. Manuel (1991: 289).

**Kuba: Tonträgerproduktion 1990-2000 (in tausend)**

<b>Jahr</b>	<b>LPs</b>	<b>CDs</b>	<b>Kassetten</b>
1990	1166,8	0,0	205,1
1991	568,8	38,7	170,8
1992	511,4	92,0	504,7
1993	225,7	89,2	274,2
1994	81,7	122,9	286,8
1995	87,9	278,6	109,2
1996	81,4	191,8	229,8
1997	4,9	153,3	199,1
1998	0	178,9	203,3
1999	0	238,2	258,0
2000	0	277,0	333,6

*Quelle:* Ministerio de Cultura/OEI

Fast alle professionellen Musiker müssen sich durch Tourneen im Ausland finanzieren<sup>97</sup> sowie ihre Platten dort produzieren, da die Produktionsmöglichkeiten für den kreativen Output der Musiker immer noch nicht ausreichen, wie die Aussage von EGREM-Direktor Julio Ballester Gúzman untermauert: “Im Schnitt bringen wir jährlich 40-50 Neuaufnahmen auf den Markt, 1998 haben wir fünf oder sechs Jazz-CDs produziert”.<sup>98</sup> EGREM war bis in die neunziger Jahre nie daran gebunden, hohe Verkaufszahlen zu erzielen, da “EGREM die historische Mission hat, alle Varianten der kubanischen Musik zu erhalten. Geschmack und Bevorzugung [der Kunden] können nicht ausschlaggebend für die Produktion sein”.<sup>99</sup>

Infolge der Nichtbeachtung der Kundenbedürfnisse und der (kapitalistischen) Marktpolitik und weil die Distribution schlecht funktionierte, konnten kaum Umsätze erzielt und somit auch nicht viele Alben produziert werden. “Dass sich niemand in den sechziger/siebziger Jahren um die Vermarktung kümmerte, war nicht gut, denn die Kubaner haben so ihren Platz auf dem Weltmarkt verloren. Zur selben Zeit haben wir unglaublich gute Musik produziert, die wir niemanden auf

<sup>97</sup> 1998 machten mehr als 6.000 kubanische Musiker 900 Tourneen durch 52 Staaten.

<sup>98</sup> Interview mit Julio Ballester, Havanna 5/1999.

<sup>99</sup> Zoila Gómez García, zit. in Robbins (1991: 223).

der Welt verkaufen konnten. Wie ein kleines Kind fangen wir nun damit an“,<sup>100</sup> beschreibt der Pianist Gonzalo Rubalcaba die Situation.

Der Vorteil dieser Politik bestand darin, dass auch Musik aufgenommen wurde, die nicht versprach, verkaufsträchtig zu sein, sozusagen die Befreiung der Kunst vom Kommerz, die auch dazu führte, dass es zwischen den einzelnen Künstlern keinen (ökonomischen) Wettbewerb gab.

Die Künstler dürfen heutzutage den größeren Teil ihrer Deviseneinnahmen behalten und müssen ihn nicht wie früher an ihre *empresa*, zum Beispiel das *Centro Musical Adolfo Guzmán*, abführen, so dass ein gewisser Wohlstand möglich ist.<sup>101</sup> Indirekt bindet man sie so durch die neuen Privilegien zumindest vorübergehend an den Staat.

Die neue Einbindung in den Kapitalismus hat aber ihre Kehrseite: Die Preise für CDs und die meisten Bücher sind für die Bevölkerung nicht mehr bezahlbar. Nur Touristen können 15 US\$ für CDs bezahlen, da der Durchschnittslohn bei 11 US\$ monatlich liegt. Auch Besuche in Musikclubs oder den Kauf von Hi-Fi-Anlagen und Instrumenten können sich nur Kubaner leisten, die genug Dollars besitzen.<sup>102</sup> Immerhin wird die Produktion von Musikkassetten subventioniert, die sich jeder leisten kann, und in einigen Peso-Läden (z.B. im Gebäude der UNEAC) gibt es auch Bücher und Zeitschriften gegen nationale Währung.

Ab 1990 kam es auch zu einem Kurswechsel der Regierung in der Behandlung der *santería*-Religion.<sup>103</sup> Man hatte eingesehen, dass es kaum länger möglich war, gegen die religiösen Gefühle vieler Bürger und gegen das Wissen der Naturheiler zu herrschen. Die *babalaos* (Priester) wurden nicht mehr behelligt und die Ausübung der *santería* sogar gefördert: Einerseits um sie unter Kontrolle zu behalten, andererseits als attraktives Touristenspektakel, das Devisen einbringt.<sup>104</sup> Im Zuge der neuen Entwicklung zu religiöser Toleranz gab es auch

<sup>100</sup> Interview mit Gonzalo Rubalcaba, Frankfurt 10/2001.

<sup>101</sup> Der abzuführende Anteil konnte zuvor zwischen 40 und 70% der im Ausland verdienten Gagen betragen.

<sup>102</sup> Seit 1993 ist der US-Dollar als Zahlungsmittel erlaubt. Viele Kubaner erhalten Devisen von ihren Verwandten in Miami oder im Rest der Welt. Diese Überweisungen sind eine wichtige Stütze der Wirtschaft und machen bis zu einer Milliarde US\$ jährlich aus.

<sup>103</sup> *Santería* dient hier als Oberbegriff für alle afrokubanischen Religionen.

<sup>104</sup> Vgl. Herzka (1998: 115).



einen Auftrieb in der Produktion religiöser und afrokubanischer Musik. Die *santería* konnte auch thematisch wieder zum festen Bestandteil vieler Musikstücke werden, wie z.B. in „Santa palabra“ von der Band „NG La Banda“.

Der Höhepunkt der „neuen“ Kulturpolitik bestand sicherlich in der Einweihung eines Denkmals für John Lennon anlässlich seines 20. Todestages im November 2000 in Havanna: Der Bildhauer José Villa Soberón hat eine Bronzestatue des Ex-„Beatles“ entworfen, die auf einer Bank in einem kleinen Park im Stadtteil Vedado sitzt. Enthüllt wurde das Denkmal unter den Klängen von „Beatles“-Liedern von Fidel Castro persönlich, gekommen waren u.a. Silvio Rodríguez, Parlamentspräsident Ricardo Alarcón und viele hohe Funktionäre. Der Vorsitzende des Schriftstellerverbandes, Francisco López Sacha, wies in seiner Rede auf Lenkons Kampf gegen die Ausbeutung der Arbeiterklasse hin und Ricardo Alarcón sagte, Lenkons Lieder seien ein Beispiel für den Frieden, die Revolution und die Emanzipation der Arbeiterklasse. Er schloss mit dem Satz „Unter uns warst Du immer“, in Anbetracht des – nie offiziell ausgesprochenen – Verbots der Musik der „Beatles“ in den sechziger Jahren, eine *Farce*, zumindest aus seinem Mund. Fidel Castro sagte, bezogen auf die Liedzeile aus dem Stück „Imagine“ – „Dirás que soy un soñador pero no soy el único“<sup>105</sup> – die in die Bank gemeißelt ist: „Auch ich bin ein Träumer“.

In einem gleichzeitig erschienenen Buch versucht der Autor Ernesto Juan Castellanos Bezüge zwischen der Musik der „Beatles“ – die nie auf Kuba waren – und der kubanischen Musik herzustellen. Dafür weist er in einem Artikel akribisch nach, in welchen Liedern die Gruppe *tumbadoras* oder andere kubanische Instrumente eingesetzt hat. Vollkommen lächerlich wirkt sein Vereinnahmungsversuch, wenn er einen 47-seitigen Artikel über einen vierstündigen touristischen Aufenthalt von Paul McCartney in Santiago de Cuba im Jahr 2000 verfasst, in dem sogar die „Restaurantquittung von Mister McCartney“ abgebildet ist.<sup>106</sup> Dieses Buch und eine Reihe von Konferenzen zum Thema „Los Beatles en Cuba“, bei denen neben ernst zu nehmenden Themen auch „das ökonomische Denken von Lennon und

<sup>105</sup> „Du sagst ich sei ein Träumer, aber ich bin nicht der einzige“.

<sup>106</sup> Vgl. Castellanos (2000: 213, 255ff.).

McCartney" behandelt wurde,<sup>107</sup> zeigen das gestörte Verhältnis vieler kubanischer Intellektueller zur Kulturpolitik der sechziger und siebziger Jahre. Noch immer leiden sie unter Rechtfertigungszwang und können offiziell kein normales Verhältnis zur Musik einer Gruppe entwickeln, die damals mit Bann belegt war, abgesehen davon, dass es ohnehin keine Alben der "Beatles" auf Kuba zu kaufen gibt.

Eine ganze Reihe von Beobachtern vertritt die Ansicht, die neuen Wege der Kulturpolitik seien dem jungen Kulturminister Abel Prieto zu verdanken, der 1997 sein Amt antrat. Er gilt als einer der Hoffnungsträger einer kulturellen und damit auch politischen Öffnung und auch als treibende Kraft hinter den erstaunlichen Auftritten Fidel Castros bei der Einweihung des Denkmals für John Lennon und beim Konzert der "Manic Street Preachers". Seine Amtsführung lässt jedoch keinen eindeutigen Schluss auf seine politische Linie zu. Einerseits werden heute selbst die Werke vieler emigrierter Künstler als Bestandteil der kubanischen Kultur anerkannt, andererseits wird im Einzelfall immer noch zensiert, obwohl Prieto versichert, dass es heute keine Zensur mehr gebe. Dass zum Beispiel die Werke der im Exil lebenden Schriftstellerin Zoe Valdés in Kuba nicht veröffentlicht werden, rechtfertigt er mit der schlechten Qualität ihrer Bücher und Papiermangel: "Die Gründe dafür, dass Zoe Valdés in Kuba nicht verlegt wird, sind keine politischen, sondern literarische. Sie zu publizieren, mit den Problemen bei der Papierbeschaffung, die wir in Kuba haben, wäre einfach eine unverzeihliche Sünde. Das nenne ich nicht Zensur".<sup>108</sup>

Prieto war es auch, der ein Programm zur "Massifizierung der Kultur" eingeführt hat. Dabei handelt es sich um Maßnahmen zur Allgemeinbildung der Bevölkerung wie Fernsehprogramme mit dem Titel "Universität für alle" (ähnlich dem deutschen Telekolleg) und die Förderung von Kulturarbeit auf Gemeinde-Ebene, zum Beispiel durch die Eröffnung von Instituten zur Ausbildung von Kunst- und Musiklehrern in jeder Provinz, denn "Kultur ist der Dreh- und Angel-

<sup>107</sup> Siehe dazu Castellanos (1997).

<sup>108</sup> Vgl. "En Cuba, la política no lo es todo", in *El País*, 16.11.2000. "Las razones para no publicar a Zoe Valdés en Cuba no son políticas, son literarias. Publicarla, con los problemas de papel que tenemos en Cuba, sería sencillamente un pecado imperdonable. Yo, a eso no lo llamo censura".

punkt für die soziale Entwicklung unseres Landes”, so Prieto.<sup>109</sup> Auch für die Rap-Musik hat sich der Kulturminister engagiert.

Dem Rap erging es in den neunziger Jahren nämlich nicht anders als zuvor dem Jazz und dem Rock: Der kubanische Staat gestand der angloamerikanischen Musik zunächst keine Daseinsberechtigung zu. Es gab für die stetig wachsende Hip-Hop-Gemeinde – rund 200 Gruppen sollen es in Havanna sein – keine Auftrittsmöglichkeiten und erst recht keinen Zugang zu den staatlichen Aufnahmestudios. Der Rap wurde trotzdem zur Musik der (schwarzen) jungen Generation, die ihn mit geringsten technischen Mitteln und eigenen sozialkritischen Texten produzierte.

Irgendwann bemerkten die Behörden, dass sich auch diese Musik nicht eindämmen ließ, und versuchten sie zu kanalisieren. Von nun an handelte es sich um “einen authentischen Ausdruck kubanischer Kultur”.<sup>110</sup> Der kulturelle Arm der kommunistischen Jugend, die Vereinigung “Hermanos Saíz”, gründete ihre eigene Rap-Gruppe, “Grupo Uno”, und seit 1995 gibt es ein Rap-Festival in Alamar, einem Vorort von Havanna. Die materielle Unterstützung wird jedoch gering gehalten, so dass die Bewegung nicht aus dem Ruder laufen kann. Immerhin traten auf den letzten Festivals auch Gruppen aus den USA auf, Repräsentanten des US-Polit-Raps aus dem Umfeld der *Black-Panther*-Bewegung. Abel Prieto, der sich 1999 mit Vertretern der Rapper traf, stellte den Rappern der kommunistischen Jugend im Jahre 2001 *Equipment* im Wert von rund 30.000 US\$ zur Verfügung: “In der Vergangenheit hatten wir Vorurteile und haben Fehler begangen, zum Beispiel im Falle des Rock ‘n’ Roll. Das ist vorbei”, sagte er. Das wichtigste Signal der offiziellen Akzeptanz war jedoch, dass die in Frankreich lebende Gruppe “Orishas” im Dezember 1999 von Fidel Castro empfangen wurde.<sup>111</sup> Auch die Labels öffneten sich langsam für den Rap und produzierten erste CDs, zum Beispiel von “SBS” oder “Primera Base”. Ungewöhnliche Unterstützung bekamen die Rapper von US-Sänger Harry Belafonte, der im Mai 2001 ein offiziell organisiertes Rap-Konzert in Havanna besuchte und sich für die Musik stark machte.

<sup>109</sup> Vgl. Barthelemy (2001: 22-23). Zur Idee der “Massifizierung der Kultur” gibt es auch kritische Stimmen. Siehe dazu Del Pino (2000).

<sup>110</sup> Kulturministerium, zit. bei Contreras (2002).

<sup>111</sup> Vgl. Foehr (2001: 38-41); Fischer/Schrade (2001); Thipgen (2001).

Die Rapper selbst haben erkannt, dass es sinnvoll ist, sich nicht gegen den Staat zu stellen, sondern ihn zu benutzen. Nach außen sprechen sie nun häufig im Vokabular der Revolution, so wie Pablo Herrera, einer der wichtigsten Köpfe der Bewegung, der den Rap als "Speerspitze der Revolution" bezeichnet oder Ariel Fernández, der sagt: "Wir sind nicht gegen die Revolution, wir sind mit der Revolution, aber wir wollen ihre Fehler korrigieren". In ihren Texten greifen sie aber weiterhin gesellschaftliche Missstände auf und scheren sich nicht um offizielle Vorgaben, mit einer Ausnahme: Fidel Castro wird nie kritisiert.<sup>112</sup>

Auch die kubanischen Medien haben sich "moderner" ausländischer Musik geöffnet, wobei die Präsentation noch recht dürftig ist. In den wenigen Radioprogrammen, die ausländische Rockmusik spielen, hört man "Iron Maiden", "Saxon" oder "AC/DC", so als sei die Rockmusik außerhalb Kubas in den achtziger Jahren stehen geblieben.<sup>113</sup> Die meisten Radiostationen senden entweder westliche Pophits oder traditionelle kubanische Musik für die Touristen. Die Kubaner hören wie der Rest der Welt am liebsten romantische Balladen und Diskomusik von Ricky Martin, Jennifer López oder Madonna, Michael Jackson und Co. Der Sommerhit 1999 war auf Kuba "Mambo No. 5" des deutschen Sängers Lou Bega. Nur wenige der jungen Kubaner wussten, dass es sich dabei teilweise um einen Re-Import handelte, da die Originalfassung des Stückes von Dámaso Pérez Prado stammt. Viele Jugendliche hören ohnehin fast nur das in Miami stationierte "Radio Martí" der Exilkubaner oder schauen, wenn es Freunden gelingt, sie in die Touristenzonen einzuschmuggeln, ausländisches Fernsehen, vor allem die Musikkkanäle "MTV" oder "VH1". In den zwei Kanälen des staatlichen Fernsehens wird zwar nicht wenig Musik gespielt, aber ähnlich wie bei den Radioprogrammen handelt es sich fast nur um Tanzmusik oder Protestlieder. Jazz, Rock oder Elektronik haben dort kaum Platz. Immerhin erscheinen seit Mitte der neunziger Jahre mehr oder weniger regelmäßig sieben Musikzeitschriften, die thematisch ein breites Spektrum kubanischer Musik behandeln.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> Zit. bei Foehr (2001: 38-41).

<sup>113</sup> Vgl. Eser (2000: 200).

<sup>114</sup> Die Zeitschriften heißen *Clave*, *Música*, *Panorama de la Música Cubana*, *La Revística*, *Salsa Cubana*, *Música Cubana* und *Tropicana Internacional*, die auch international vertrieben wird.

## 5. Für die Musik relevante Gesetze und Institutionen

Lange Zeit waren Fidel Castros “Worte an die Intellektuellen” und die Beschlüsse des Kulturkongresses von 1971 die einzigen Vorgaben für die Kulturpolitik. Seit der Verfassung von 1976 (Kap. 4: Erziehung und Kultur) wird auch sie durch Gesetze, Dekrete und Resolutionen geregelt. Die für die Musik wichtigsten Regelungen sind:

- Gesetz Nr. 1323 von 1976, Basis für die Gründung des Kulturministeriums.
- Gesetz Nr. 14 von 1977 regelt die Rechte der Autoren.
- Dekret Nr. 20 von 1978 regelt die Gründung des *Centro Nacional de Derecho de Autor*.
- Resolution Nr. 33 von 1989 sieht die Gründung von Institutionen für jeden Bereich der künstlerischen Produktion vor.
- Verfassungs-Reformgesetz von 1992 legt in Kap. V, Art. 39 fest, dass der Staat die Kultur lenkt und fördert.
- Dekretgesetze Nr. 144 und Nr. 145 von 1993 regeln die Arbeitsbedingungen für Musiker.
- Resolutionen Nr. 23 und Nr. 24 von 1995 bilden die Grundlage für das Nationalregister für Musikwerke.<sup>115</sup>

Zum Kulturministerium gehören viele weitere Institutionen, wie die Provinzdirektionen für Kultur und die Provinzzentren für Musik, denen wiederum die *Casas de la trova*, Orchester, Chöre und städtischen Kapellen angegliedert sind sowie die vielen Musikfestivals auf der Insel.<sup>116</sup> Aber auch Kulturunternehmen wie “Artex S.A.” unterstehen dem Minister. Ebenso das *Instituto Cubano de la Música* (ICM; gegr. 1989), zu dem EGREM gehört.

Das *Centro Nacional de Derecho de Autor* – vergleichbar mit der GEMA in Deutschland – zahlt den Musikern geringe Gelder für ihre in Kuba verkauften und gespielten Tonträger. Durch das US-Embargo konnten kubanische Musiker keine Tantiemen für ihre Musik im Aus-

<sup>115</sup> Vgl. Ministerio de Educación (1986/87, Bd. IV); OEI (2001).

<sup>116</sup> Neben den großen Festivals wie “Boleros de oro” und “Jazz Plaza” in Havanna, “Cuba danzón” in Matanzas oder “Internacional de coros” in Santiago, gibt es unzählige kleine Festivals für jede Musikrichtung (vgl. *Ministerio de Cultura* 2000).

land mehr einfordern, ein Umstand, der besonders von Musikunternehmen in den USA ausgenutzt wurde. Kuba ist nicht Mitglied der *International Federation of Phonographic Industries* (IFPI) und der *International Intellectual Property Alliance* (IIPA), so dass internationale Urheberrechtsverletzungen nicht geahndet werden.

## 6. Die Musikausbildung

Die seit der Revolution kostenlose Musikausbildung hat qualitativ und quantitativ Früchte getragen: Kubanische Musiker, gleich für welche Musikrichtung sie sich später entscheiden, werden klassisch ausgebildet und gehören zu den besten der Welt. Es gibt heute etwa 12.000 Profimusiker in Kuba. Die Musikausbildung verläuft zweistufig. Zunächst besucht der Studierende eines der Musikkonservatorien wie zum Beispiel „Amadeo Roldán“ in Havanna und wechselt nach seinem Abschluss an die Fachhochschule der Künste – *Escuela Nacional de Artes* (ENA) – oder an das *Instituto Superior de Arte* (ISA) auf Universitätsniveau. Dort können die Studenten Musikwissenschaft, Komposition, Dirigieren und 19 verschiedene Instrumente erlernen. Sie studieren nicht nur Harmonielehre und Kompositionstechnik, sondern werden auch in Philosophie, Geschichte und Literatur unterrichtet.

Natürlich schlägt die ökonomische Krise auch im Bildungswesen durch: Es fehlt oft an Grundausstattung wie Papier und Stiften, aber vor allem an Instrumenten und deren Bauteilen. Denn in Kuba werden bestimmte Artikel, wie zum Beispiel Violinensaiten, nicht hergestellt und müssen gegen Devisen auf dem Weltmarkt eingekauft werden.<sup>117</sup> Pedro Luis Ferrer kritisiert, dass es ein Überangebot an guten Musikern gibt und nennt es ein unfaires „Luxusprojekt“, Geld in eine Ausbildung zu investieren, die einen später nicht ernähren kann.<sup>118</sup>

## 7. Buena Vista Social Club und die „Globalisierung“ kubanischer Musik

„Musik – oft als Weltsprache bezeichnet – ist dies in Form von westlicher Musik: Mozart oder Michael Jackson sind global, ein Überbleib-

---

<sup>117</sup> Vgl. Watrous (1997).

<sup>118</sup> Vgl. Foehr (2001: 59-60).

sel des Kolonialismus”.<sup>119</sup> Eine solche Deutungsweise wird durch den weltweiten Erfolg, den die kubanische Musik seit den neunziger Jahren erlebt und der in seinem Ausmaß an die dreißiger/vierziger Jahre erinnert, als schon einmal kubanische Musiker mit viel Erfolg rund um den Globus auftraten, ein wenig korrigiert. Der erneute Siegeszug begann nach Aussage des Musikers Rey Caney von der Gruppe “Vieja Trova Santiaguera”, als seine Gruppe Mitte der neunziger Jahre von einem spanischen Produzenten entdeckt und auf Tournee durch Spanien geschickt wurde.<sup>120</sup> Aber erst durch das *Buena Vista Social Club*-Projekt (BVSC) des Londoner “World Circuit”-Labels und die nachfolgenden Solo-Projekte entstand der richtige Boom. Die Musiker des Projekts – Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Rubén González, Omara Portuondo u.a. – wurden auf ihre alten Tage zu gefeierten Bühnenstars und schließlich auch zu Filmstars durch den gleichnamigen Musikfilm von Wim Wenders.

Der Erfolg des BVSC hatte auch Wirkung auf die kubanische Kulturpolitik und die Ankurbelung des Tourismus. Carlos Fariñas berichtet, dass plötzlich sehr viel mehr Geld in die Förderung traditioneller Musik gesteckt wurde und auch mehr CDs produziert wurden, die anschließend in den Dollar-Geschäften zum Verkauf standen.<sup>121</sup> Auch Nick Gold, Boss von “World Circuit”, sieht einen Zusammenhang: “Havanna ist nicht wiederzuerkennen. Jetzt gibt es dort sogar Benetton! Jetzt gibt es Clubs, Läden und überall Hotels, und eine riesige Anzahl Touristen. Und wo Touristen sind, da ist auch Musik für Touristen”.

Solange Bands ein ähnliches Gefühl wie der BVSC transportieren können, ist ihnen der internationale Erfolg sicher, wenn auch auf niedrigerem ökonomischen Niveau als zu Zeiten des BVSC-Booms. Die Gründe liegen auf der Hand: “Die Menschheit etabliert sich in der Monokultur“ (Levi Strauss).<sup>122</sup> In der rationalisierten westlichen Welt wird alles organisiert und standardisiert, auch in der Musik: “Was ist denen geblieben, deren Kinder heute computergenerierte Geräuschkulturn für Musik und die achtzigfache Wiederholung ein und dessel-

---

<sup>119</sup> Bhagwati (2000).

<sup>120</sup> Vgl. Eßer (2000b).

<sup>121</sup> Interview mit Carlos Fariñas 5/2001 in Havanna.

<sup>122</sup> Zit. bei von Krosigk (1980: 32).

ben Satzes für einen Text halten?“.<sup>123</sup> Im Westen herrscht wieder ein Bedürfnis nach möglichst authentischen Klängen, die aber nicht zu fremd klingen dürfen oder zu vulgär. Cordt Schnibben hat dies sehr gut in Worte gefasst:

Die sonnengegerbten Pergamentgesichter der fröhlichen alten Herren sind eine wunderschöne Projektionsfläche für die Sehnsucht nach dem guten Menschen, der warmherzig ist und bescheiden, der *cool* ist und charmant, der mitfühlend ist und solidarisch; und Compay Segundo, der Star dieses Abends, sieht so aus, als sei er der Großvater aller besseren Menschen. Wenn er gleich auf die Bühne kommt, wie immer mit Sombrero und im weißen Anzug, und sein strahlendes Lachen mit lässig geworfenen Handküssen unter das Publikum verteilt, dann werden die einen in ihm so etwas wie einen musikalischen Widerstandskämpfer gegen Fidel Castro sehen, dessen Talent im hohen Alter über kulturelle Unterdrückung gesiegt hat; und die anderen werden in ihm den singenden Beweis sehen für die Lebenskraft des kubanischen Sozialismus, der auch auf der Bühne gegen den amerikanischen Kulturimperialismus siegt. Der *son* hält, was Ché versprach. Wenn auch nur für einen Abend.<sup>124</sup>

Der BVSC konnte auch in den USA auftreten und wurden dort ebenso begeistert gefeiert wie in aller Welt, außer in Miami, der heimlichen Hauptstadt der Latino-Musik. Denn dort kontrollieren Exilkubaner einen großen Teil der Produktion und Distribution spanischsprachiger Populärmusik in der Karibik und den USA.<sup>125</sup> Ein Nachteil für Musiker von der Insel ist, dass sie in den USA keine Gage annehmen dürfen, obwohl viele von ihnen international inzwischen von der spanischen SGAE vertreten werden.<sup>126</sup> Außerdem bleibt ihnen weiterhin der größte Absatzmarkt für ihre Tonträger verschlossen. Auch der Handel mit Europa wird durch das US-Embargo erschwert.<sup>127</sup> Allerdings gibt es immer Möglichkeiten, das Embargo zu umgehen: So veröffentlichte das US-Label “Blue Note” die ersten CDs von Gonzalo Rubalcaba bei einer japanischen Tochterfirma. Probleme gibt es auch immer wieder bei der Verleihung des “Latin-Grammy”, dem “Oscar” für Musiker. Zuerst verhinderten die Exilkubaner, dass Miami Veranstaltungsort wurde, dann gab es immer wieder Schwierigkeiten

<sup>123</sup> Schmid (1999).

<sup>124</sup> Schnibben (2000).

<sup>125</sup> Vgl. Yúdice (1999: 213-217).

<sup>126</sup> Rund 800 kubanische Künstler, zu 90% Musiker, waren 1999 bei der SGAE eingeschrieben. 1998 investierte sie rund 900.000 US\$, um die kubanische Musik zu “promoten” (vgl. Vincent 2000).

<sup>127</sup> Vgl. Eßer (2000c).



mit den US-Visa für die kubanischen Musiker. Und die kommen zahlreich, denn Alben kubanischer Musiker finden sich regelmäßig in den Nominierungslisten der Jury und räumen Preise ab.<sup>128</sup> 2003 waren das “Orquesta Aragón”, die Rapper “Orishas” und der Flötist Orlando “Maraca” Valle nominiert.

## 8. Fazit

In Kuba hat es seit der Revolution keine einheitliche Kulturpolitik gegeben. Der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta beschreibt die Situation recht zutreffend, wenn er sagt: “Es gab so viele Wechsel in der Kulturpolitik, dass ich sie lieber Kulturpolitiken nennen möchte”. Insgesamt kam es in der ersten Phase der Revolution (1959-1968) zu einer quantitativen Steigerung im Musikschaffen im Zusammenhang mit wachsender Nachfrage nach Theater, Tanz- und Filmveranstaltungen. Vor allem die Vokalgenres in der Musik griffen die neuen Verhältnisse auf und vermittelten sie dem Volk. Hymnen und Marschlieder standen besonders hoch im Kurs. Sie besangen “patriotische Opferbereitschaft und Alltagsheldentum der neuen Gesellschaft”, wie Eli Rodríguez es ausdrückt.<sup>129</sup> Ziel war die Aktivierung der revolutionären Kräfte. Besonders produktive Autoren jener Zeit waren Agustín Díaz Cartaya und Tania Castellanos. Letztlich zeigte sich jedoch, dass sich die Synkopen der afrokubanischen Musik nicht mit der Marschmusik sozialistischer Militärparaden vertragen, auch wenn Ché Guevara die Revolution einmal einen *socialismo con pachanga* (Sozialismus mit Rhythmus) genannt hatte und der russische Bildungspolitiker Lunacarskij schon 1926 schrieb, dass Musik und Revolution ihrem Wesen nach miteinander verwandt seien.<sup>130</sup>

Spätestens seit der Annäherung an die Sowjetunion Ende der sechziger Jahre bis Mitte der siebziger Jahre fand die tropische Leichtigkeit ein Ende, Intellektuelle und Künstler wurden verfolgt und zum Verstummen gebracht, im Bereich der Musik allerdings nie mit solcher Konsequenz wie in der Literatur. Mit dem Ende des sozialistischen Blocks gestaltete sich auch in Kuba das Dasein wieder lebens-

<sup>128</sup> Frühere Preisträger sind u.a. Chucho Valdés, “Los Van Van” und der “Buena Vista Social Club”.

<sup>129</sup> Vgl. Eli Rodríguez (1986: 190).

<sup>130</sup> Vgl. Lunacarskij (1985: 141-150).

werter. Allerdings kam es nie zu wirklichen Reformen, es blieb vielmehr bei mäßigen Korrekturen der Fehler der Vergangenheit. Machthaber wissen oder ahnen wohl immer und überall die Berechtigung der Worte Tocquevilles: „Der gefährlichste Augenblick für eine schlechte Regierung rückt dann heran, wenn sie mit Reformen beginnt ...“.<sup>131</sup>

Ein Effekt, den die Abschottung der kubanischen Musik vom Rest der Welt durch die rigide Kulturpolitik, vor allem aber durch die US-Blockade, mit sich brachte, war die Konservierung der traditionellen Musik, lebhaftig zu sehen und zu hören an den Stars des BVSC. Ein weiterer war, dass junge Musiker „gezwungen“ wurden, bei der Modernisierung ihrer Musik eigene Wege zu gehen, ohne sich großartig an Vorbildern aus den USA oder Europa orientieren zu können.

Heute gibt sich die Kulturpolitik, vor allem im Bereich der Musik, tolerant und passt sich so weit wie möglich den Bedingungen des Weltmarktes an. Die Devisen aus dem Musikgeschäft werden dringend gebraucht. Die Öffnung wurde auch durch die immer rasanter werdende kulturelle Globalisierung erzwungen, die ohne Rücksicht auf ideologische Grenzen voranschreitet. Denn obwohl das Internet und der Empfang ausländischer Radio- und Fernsehstationen nur eine sehr begrenzte Verbreitung in Kuba haben, gelangen über sie genug Informationen und vor allem Musik zu den Kubanern, um eine relativierte Sicht zu ermöglichen. Auch die „Transterritorialität der kubanischen Kultur“,<sup>132</sup> die sich seit der Revolution durch die steigende Zahl von Intellektuellen im Exil noch erweitert hat, trägt zur Öffnung Kubas bei.

In anderen Bereichen ist die Kulturpolitik nach wie vor strikt und schreckt vor Zensur und Repressalien gegen Intellektuelle nicht zurück. Sie als „terrorismo intelectual“<sup>133</sup> zu bezeichnen, wie Orlando Fondevila es tut, der seit 1997 als Exilant in Madrid lebt, ist dennoch übertrieben. Trotzdem gilt in Kuba: „Über Kulturpolitik sprechen heißt, über das Verhältnis von Kultur und Politik sprechen“.<sup>134</sup>

Zumindest der kubanischen Musik droht heute kaum noch Gefahr durch engstirnige und uninformierte Kulturfunktionäre. Eher wird sie

<sup>131</sup> Zit. in: „Revolution und Dritte Welt“. In: *Mosaik* 28 (1970: 13), Frankfurt/Main.

<sup>132</sup> De la Nuez (2001 : 23).

<sup>133</sup> Vgl. Fondevila (2001: 78).

<sup>134</sup> De la Nuez (2001: 51).

durch die Globalisierung der Kultur und die Anpassung an internationale Bedürfnisse bedroht.<sup>135</sup> Von Bands wie “Klimax” wird im Ausland fast immer erwartet, dass sie *salsa* oder *son* spielen, obwohl sie ein viel breiteres Repertoire haben. Aber auch die kubanische Jugend verlangt stärker nach “westlicher” Musik, und sehnt sich mehr nach Konsum als nach Kommunismus. Trotz oder gerade wegen dieser zunehmenden Abhängigkeit von globalen Entwicklungen ist und bleibt die Musik für die Menschen in Kuba ein wesentliches Element ihrer Identität, gemäß dem Satz von Fernando Ortiz: “In Kuba, mehr als bei anderen Völkern, bedeutet die Verteidigung der Kultur die Rettung der Freiheit”.<sup>136</sup>

## Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1997): “¿Terminó la polémica sobre la salsa?”. In: *Música Cubana* 0, S. 26-29.
- Adorno, Theodor W (1984): “Abschied vom Jazz”. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften Bd. 18 (Musikalische Schriften V)*. Frankfurt/Main, S. 795-799 [Original: 1933].
- Ardévol, José (1966): *Música y revolución*. Havanna.
- (1969): *Introducción a Cuba: La música*. Havanna.
- Barthelemy, Françoise (2001): “Cuba libre – unterdosiert. Die kubanische Kulturpolitik nach dem Ende des Kalten Krieges”. In: *Le Monde Diplomatique* 10, S. 22-23.
- Bhagwati, Sandeep (2000): “Musik – Eine Weltsprache? Eine Polemik”. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4.
- Castellanos, Ernesto Juan (2000): *El Sgto. Pimiento vino a Cuba en un submarino amarillo*. Havanna.
- Castellanos, Ernesto Juan (Hrsg.) (1997): *Los Beatles en Cuba. Un viaje mágico y misterioso*. Havanna.
- Castro, Fidel (1986/87): “¡Adelante, escritores y artistas, junto a los obreros, junto a los campesinos y a los defensores de la patria!”. In: Ministerio de Educación (Hrsg.): *Pensamiento y Política Cultural Cubanos* (Bde. I-IV). Havanna, Bd. II, S. 50-57.
- Contreras, Joseph (2002): “Hip-Hopping in Havana”. In: *Newsweek*, 13.5.
- “Declaración del primer congreso nacional de educación y cultura” (1986/87). In: Ministerio de Educación (Hrsg.): *Pensamiento y política cultural cubanos* (Bde. I-IV). Havanna, Bd. II, S. 211-215.

<sup>135</sup> Vgl. zum Thema “internationale Anpassung” Smudits (1998).

<sup>136</sup> Fernando Ortiz, zit. in Zeuske (2000: 224).

- De la Nuez, Iván (2001): *Das treibende Floß. Kubanische Kulturpassagen*. Frankfurt/Main.
- Del Pino, Amado (2000): "¿Fronteras para la cultura?". In: *Revolución y Cultura* 3, S. 14-17.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1993): *Música cubana. Del areyto a la nueva trova*. Miami.
- Díaz, Clara (1994): *La nueva trova*. Havanna.
- Eli Rodríguez, Victoria (1986): "Das Musikschaffen in der kubanischen Revolution". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 4, S. 189-198.
- Eser, Arno Frank (2000): "Eine faszinierende Melange. Die Hintergründe des Kuba-Booms". In: Roy, Maya (Hrsg.): *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg, S. 192-208.
- Eßer, Paul (2002): *Jenseits der Kopfweiden. Sprache und Literatur am Niederrhein*. Düsseldorf.
- Eßer, Torsten (2000a): "Von der Tumbadora zum Synthesizer – Die Geschichte des kubanischen Jazz". In: *Jazzpodium* 7/8, S. 6-8.
- (2000b): "Das Gute ist niemals alt. *La Vieja Trova Santiaguera* auf Deutschland-tournee". In: *Matices* 26, S. 62-63.
- (2000c): "Von Piraten und Megastars – Musikmärkte und Musikindustrie in Lateinamerika". In: *Matices* 28, S. 8-11.
- (2001): "Kein Opium für Fidel. Die *Toten Hosen* in Havanna". In: *Matices* 30, S. 60-61.
- Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (2001): "Von der Schlitztrommel zum Synthesizer. 500 Jahre kubanische Musik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 683-733.
- Fariñas, Iván (1997): "De lo nacional a lo cubano". In: *Revolución y Cultura* 4, S. 7-9.
- Faya, Alberto (1995): "Nueva trova y cultura de la rebeldía". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 351-361.
- Fischer, Jonathan (2000): "Salsa auf unserer Haut". In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.12.
- Fischer, Jonathan/Schrade, Anna (2001): "Die Raperos von La Habana". In: *taz*, 30.6.
- Foehr, Stephen (2001): *Waking up in Cuba*. London.
- Fondevila, Orlando (2001): "Cuba: La lógica del poder y la cultura". In: *Revista Hispano Cubana* 10, S. 71-80.
- Franzbach, Martin (1999): "Das politische Lied als poetische Waffe in Kuba". In: *IKA Zeitschrift für Internationalen Kulturaustausch* 58, S. 6-9.
- Galindo, Bruno (1998): "Cuba". In: *Zona de Obras*, Spezialausgabe 5, S. 48-65.
- Goldenberg, Boris (1963): *Lateinamerika und die kubanische Revolution*. Köln.
- Gramatges, Harold (1983): *Presencia de la revolución en la música cubana*. Havanna.
- (1989): "La sociedad cultural 'Nuestro Tiempo'". In: Hernández Otero, Ricardo (Hrsg.): *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*. Havanna, S. 384-406.
- Hart, Armando (1978): *Del trabajo cultural. Selección de discursos*. Havanna.

- Henkel, Knut (1997): "Kubas Gratwanderung zwischen Kollaps und Strukturwandel". In: *Das Argument* 218, S. 79.
- Hernández Otero, Ricardo (Hrsg.) (1989): *Revista Nuestro Tiempo. Compilación de trabajos publicados*. Havanna.
- Herzka, Alfred (1998): *Kuba. Abschied vom Kommandanten*. Frankfurt/Main.
- Hoffmann, Bert (2000): *Kuba*. München.
- Krebs, Geri (2002): "Adalberto Alvarez – ein kubanischer Sonero ohne Retro-Touch". In: *Neue Züricher Zeitung*, 19.6.
- Krosigk, Friedrich von (1980): "Zwischen Folklore und Revolution: Regionalismus in Westeuropa". In: Gerdes, Dirk (Hrsg.): *Aufstand der Provinz: Regionalismus in Westeuropa*. Frankfurt/Main.
- León, Argeliers (1985): "La música como mercancía". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. Havanna, S. 406-429.
- López, Oscar Luis ([1981] 1998): *La radio en Cuba*. Havanna.
- Lunacarskij, Anatolij (1985): *Musik und Revolution*. Leipzig [Originaltext von 1926].
- Machover, Jacobo (2001): "La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas". In: *Revista Hispano Cubana* 10, S. 37-46.
- Manduley López, Humberto (1997): "Rock in Cuba: History of a wayward son". In: *The South Atlantic Quarterly* 96.1, S. 135-141.
- Manuel, Peter (1987): "Marxism, nationalism and popular music in revolutionary Cuba". In: *Popular Music* 6.2, S. 161-178.
- (1991): "Musical pluralism in revolutionary Cuba". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 285-311.
- Marinello, Juan (1989): *Obras. Cuba: Cultura*. Havanna.
- Ministerio de Educación (Hrsg.) (1986/87): *Pensamiento y política cultural cubanos* (Bde. I-IV). Havanna.
- Ministerio de Cultura (2000): *Eventos Festivales de la Cultura Cubana*. Havanna.
- Mir, Andrés (1997): "Otra tabla para el Rey Arturo: El rock en Cuba: ¿Una alternativa?". In: *Revolución y Cultura* 4, S. 4-11.
- OEI (*Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura*) (2001): *Sistemas nacionales de cultura: Informe Cuba*. CD-ROM <[www.campus-oei.org/cultura/cuba/](http://www.campus-oei.org/cultura/cuba/)>.
- Pérez Firmat, Gustavo ([1994] 1998): *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid.
- Polzer, Christiane (1998/99): "Man muss den Finger in die Wunde legen. Die Nueva Trova-Liedermacher in Kuba". In: *Matices* 20, S. 31-32.
- Prieto González, Alfredo (1996): "Huellas norteamericanas en la cultura contemporánea". In: *Temas* 8, S. 59-72.
- Rauhut, Michael (1999): "Rockmusik in der DDR. Politische Koordinaten und alltägliche Dimensionen". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 28, S. 32-38.

- Robbins, James (1991): "Institutions, Incentives and Evaluation in Cuban Music-Making". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 215-247.
- Ruíz, Maggie (1998): "Abriendo espacio para un sueño. Rock nacional". In: *Salsa Cubana* 5, S. 42-45.
- Ruíz, Raul R. (1973): *Ballet y revolución*. Havanna.
- Schmid, Hans Ulrich (1999): "Bodenhaftung und Bewegung". In: Erhardt, Stefan/John, Johannes (Hrsg.): *Oldies, die wir nie vergessen*. Leipzig.
- Smudits, Alfred (1998): "Musik und Globalisierung: die Phonographischen Industrien". In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 2, S. 23-52.
- Schnibben, Cord (2000): "Der seltsame Kuba-Kult". In: *Spiegel reporter* 4, S. 104 u. 111.
- Schumann, Peter B. (2001a): "Dissident in Kuba – Formen politischer und kultureller Opposition". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 291-309.
- (2001b): "Der kubanische Film im Kontext der Kulturpolitik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 669-682.
- Stock, Wolf J. (1984): "Jazz in Cuba". In: *Jazzpodium* 3, S. 12-13.
- Sweeney, Philip (2001): *The Rough Guide to Cuban Music*. London.
- Thipgen, David E. (2001): "Hidden Havana". In: *Time International*, 17.12.
- Venegas, Camilo (1999): "Die Reise. Soße für die Sohlen". In: *Lettre International* 45, S. 82-85.
- Vincent, Mauricio (2000): "Cuba descubre el negocio de su música". In: *El País*, 7.5.
- Wagner, Manfred (2001): "Das Fremde in der Musik". In: Janz, Rolf-Peter (Hrsg.): *Faszination und Schrecken des Fremden*. Frankfurt/Main, S. 230-240.
- Walter, Monika (2001): "Was fehlt ist eine kräftige Brise Verrücktheit. 'Casa de las Américas' und die kubanische Kulturpolitik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Frankfurt/Main, S. 523-549.
- Watrous, Peter (1997): "Eye of the storm: The artist and Cuba's music industry". <www.descarga.com>.
- Wicke, Peter (1998): "Rock around Socialism. Jugend und ihre Musik in einer gescheiterten Gesellschaft". In: Baacke, Dieter (Hrsg.): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen, S. 293-305.
- Yúdice, George (1999): "La industria de la música en la integración América Latina – Estados Unidos". In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan (Hrsg.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Mexiko-Stadt, S. 181-244.
- Zeuske, Michael (2000): *Kleine Geschichte Kubas*. München.

## **II**

### **Kubanische Musikwissenschaft**





**Yarelis Domínguez Benejam**

## **Wege der kubanischen Musikwissenschaft**

Die Musik hat im Laufe der Geschichte das Interesse und die Hingabe vieler Menschen geweckt, die dann verschiedenste Theorien über diese Kunst entwickelt haben. Derartige Studien haben ihren Ursprung in der Antike. Seither wurden sie immer weiter systematisiert und kodifiziert. Doch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand die "Musikwissenschaft", als der Deutsche Friedrich Crysander diesen Begriff prägte. Er brachte die Idee auf, dass die Studien der Musik, besonders die historischen, die gleiche Genauigkeit und Strenge die Natur- und Sozialwissenschaften erlangen müssten.

In Kuba bestand bei einigen Experten bis vor kurzem eine sehr tief verwurzelte Tradition, zwischen "Musikographie" und "Musikwissenschaft" zu unterscheiden. In Wirklichkeit hat eine solche Dichotomie nie existiert, denn die so genannte "Musikographie" ist nichts anderes als die musikalische Historiographie, ein zur Musikwissenschaft gehörender Zweig.

Auf unserer Insel kam die Bezeichnung "Musikwissenschaft" erst im 20. Jahrhundert auf, viel später als die musikalische Studie im eigentlichen Sinne: Das theoretische Nachdenken über die kubanische Musik setzte weit früher ein. Schon seit den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts begann man mit der Veröffentlichung von Büchern und Artikeln, die sich mit dem zeitgenössischen kulturellen Leben beschäftigten. Und obwohl es fast allgemeine Auffassung ist, die Bücher *La Habana Artística* (Das künstlerische Havanna) (1891) von Serafín Ramírez und *Las artes en Santiago de Cuba* (Die Künste in Santiago de Cuba) (1893) von Laureano Fuentes, als die ersten Fundstücke musikhistorischer Forschung in Kuba zu betrachten, wurden schon zuvor zahlreiche Artikel und sogar ein Buch veröffentlicht: *Breve Historia de la música* (Kurze Geschichte der Musik) (1888) von Guillermo Tomás. Es ist notwendig, auch die davor liegende Phase zu erwähnen, in der Chroniken und Rezensionen lokaler künstlerischer Aktivitäten in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht wurden, denn

diese haben in maßgeblicher Weise zur Entstehung der Musikwissenschaft beigetragen.

In der Entwicklung der kubanischen Musikwissenschaft ist die Art und Weise der Behandlung des “Nationalen” im Werk bestimmter Autoren von großer Bedeutung. So kam es zu einer engen Beziehung zwischen der Forschung und der musikalischen Praxis, die zum Ziel hatte, Antworten auf die täglichen Ereignisse des Musiklebens geben zu können. Unsere Musikwissenschaft hat nie aufgehört, über die aktuellen Phänomene sowie ihre Gründe und Ursprünge zu reflektieren und zu theoretisieren. Die Art und Weise, wie die musikalische Identität im Werk einiger Autoren behandelt wird, bedingt die Existenz von mindestens vier Entwicklungsphasen der Musikwissenschaft.

### **1. Erste Phase: Historiographie und Kritik**

In einer ersten Phase (1888-1928) bemühten sich die musikhistorischen Studien um Informationen über die damalige Musik und ihre Kritik. In dieser Zeit richtete sich das Schaffen sowohl der populären als auch der professionellen Musik auf die Widerspiegelung nationaler Elemente, es entstanden wichtige Genres der kubanischen Musik, wie zum Beispiel der *son*. Die Forschung beschränkte sich auf die Veröffentlichung von Musikerbiographien und das Studium von Werken der Volks- und der Kunstmusik, hauptsächlich für Klavier und Geige.

Man kann außerdem behaupten, dass in dieser ersten Phase keine Verbindung zwischen der Art der Publikation und der Arbeitsweise existierte: Es dominierten die musikalische Historiographie und die Kritik.<sup>1</sup> Im Fall der regelmäßig erscheinenden Publikationen ist zu beobachten, dass in ihnen beide Arbeitsweisen angewandt werden. Bei den Büchern ist das nicht der Fall, denn sie sind nicht mehr als Sammlungen von Musikkritiken der jeweiligen Epoche.

In der Entwicklung und Charakterisierung der Musikkritik war der Einfluss einzelner Persönlichkeiten entscheidend. Denn obwohl die Kritik in Form der Sozialchronik während der gesamten Zeit im Hintergrund existierte, wurden die Arbeiten von wahren theoretischen Wert von diesen Persönlichkeiten geleistet, die die weitere Entwicklung in dieser Etappe bestimmten. In ihren Arbeiten spiegelten sich

---

<sup>1</sup> Die Autorin verwendet den Begriff hier im Sinne des deutschen Begriffs “Kulturkritik” (Anm. d. Hrsg.).

sowohl das tägliche Geschehen als auch die ästhetische Wertung der Interpretation bzw. Umsetzung des musikalischen Werkes. Auf diese Weise entwickelte sich ein großes Verständnis für die Musik zeitgenössischer Komponisten. Die Kritik konstruierte so die Geschichte der jeweiligen musikalischen Gegenwart. Es zeigte sich das Interesse, über all jene Aspekte zu reflektieren, die unsere nationale Identität ausmachen.

Die Historiographie während dieser gesamten ersten Periode basiert auf der Musikkritik, denn die Mehrheit der publizierten Bücher basiert – wie schon erwähnt – auf der Auswahl von Zeitungsartikeln oder -kommentaren, welche den musikalischen Alltag zum Gegenstand hatten. So ist festzustellen, dass in dieser ersten Phase der Entwicklung der Musikwissenschaft die Kritik und nicht die Historiographie die bestimmende Arbeitsweise war. Im Jahr 1900 erschien mit *Cuba Musical* zum ersten Mal eine Zeitschrift in Kuba, die sich ausschließlich der Musik widmete, gefolgt von *Bellas Artes* 1908.

Die Idee des “Nationalen” und das Kriterium des “Kubanischen” manifestierte sich zuerst im didaktischen Interesse, dem Publikum und den Musikern nicht nur die musikalische Vergangenheit nahe zu bringen, sondern auch die aktuellen musikalischen Entwicklungen aus Europa. Dieser Gegensatz war der logische Beginn eines musikalischen Denkens, das eine Erweiterung seines kulturellen Horizontes anstrebte. Danach erst entfaltete sich das Interesse an der eigenen Nation in der Publikation vieler Biographien kubanischer Musiker. Später dann, als man begann, die Ursprünge unserer Musik zu erforschen, war dies der notwendige und unverzichtbare Impuls für die Entwicklung der nachfolgenden Forschungen.

## **2. Zweite Phase: Entstehung der Musikethnologie**

Ohne Zweifel markiert jedoch erst die zweite Phase (1930-1950) den Beginn der kubanischen Musikwissenschaft: Die Eingliederung von Methoden und Techniken aus anderen Wissenschaften und das Aufkommen einer neuen wissenschaftlichen Disziplin im Land, der Ethnologie, sowie die Fokussierung auf das Nationale, heben sie gegen die erste Phase ab.

Gleichzeitig gab es einen Aufschwung in der Komposition und der Interpretation populärer und klassischer kubanischer Musik. Dies

spiegelte sich naturgemäß in der Historiographie und der Kritik jener Zeit wider, die stark beeinflusst waren von der Ethnomusikologie Fernando Ortiz. Seine mehrbändigen Werke über den Einfluss der afrikanischen Kultur der Sklaven auf die Musik waren wegweisend für die gesamte kubanische Musikwissenschaft.

So vervollständigt sich das Bild einer Epoche, die den Beginn unserer Musikwissenschaft bezeichnet, trotz (oder gerade wegen) der wichtigen Errungenschaften aus der ersten Phase theoretisch-musikwissenschaftlichen Denkens. Es ist wichtig zu ergänzen, dass die in der zweiten Phase aufgekommenen Konzepte und Kriterien sich mit beeindruckender Vitalität bis heute gehalten haben, einschließlich der Irrtümer, die damals logisch und verständlich erschienen und die noch lange das musikwissenschaftliche Denken beeinflusst haben. Erst seit kurzem werden die Konzeptionen jener Zeit kritisch untersucht.

### **3. Dritte Phase: Die gattungshistorische Forschung**

In der dritten Entwicklungsphase (1950-1975) war Argeliers León die bestimmende Persönlichkeit, ein fleißiger Forscher und bis zu seinem Tod einer der wichtigsten Ideen-Geber. Seine Arbeit beschränkte sich nicht nur auf die Publikation von Büchern und Artikeln, sondern er spielte auch in musikalischen Institutionen als Konferenzleiter und Pädagoge eine wichtige Rolle, so z.B. an der Universität von Havanna und der Akademie der Wissenschaften, an denen er Kurse in Ethnologie und Folklore gab. Jedoch ist das Wichtigste an seinem Wirken die Tatsache, dass er den nachfolgenden Generationen von Musikwissenschaftlern neue Forschungsfelder und -methoden zeigte, die dieser Wissenschaft erst die heutige Reife ermöglichten. Als Ergebnis der Überlagerung von Ethnologie und Historiographie entwickelte sich ein neues Arbeitsfeld: die gattungshistorische Forschung, die die Geschichte aus der Perspektive der verschiedenen Musikgenres betrachtet.

Die historiographischen Forschungen jener Zeit hatten mehrere Funktionen: In erster Linie begründeten sie den Ausgangspunkt jeglicher Forschung zur kubanischen Volksmusik und ihre Bewertung unter verschiedenen Gesichtspunkten. Zweitens entwickelten sie einen didaktischen Blickwinkel zur Erklärung der Elemente der kubanischen Musik, so dass eine ausgereifte wissenschaftliche Konzeption ent-

stand, die es ermöglichte, diese Phänomene in einer bisher nicht da gewesenen Form zu beschreiben.

Die Musikkritik dieser Epoche charakterisiert sich durch die Analyse der musikalischen Interpretation und die Dechiffrierung der von den Komponisten verwendeten musikalischen *Codes* sowie durch die Bewertung der musikalischen Aufführungen. Das Hauptanliegen der damaligen Publikationen – seien es Fachzeitschriften, Bücher oder Broschüren – war es, einen Beitrag zum musikalischen Allgemeinwissen in Lateinamerika zu leisten, die kulturellen Verbindungen zwischen den Ländern zu intensivieren sowie die Errungenschaften auf dem Gebiet der musikalischen Forschung bekannt zu machen. Hinzu kam – wie im Fall des *Boletín Música* der “Casa de las Américas” –, das Anliegen, die lateinamerikanische Musik im Allgemeinen in der Welt bekannt zu machen.

#### **4. Vierte Phase: Interdisziplinäre Forschung**

Die Historiographie hat die Erforschung musikhistorischer Ereignisse bis heute fortgesetzt. In diesem Zusammenhang wurden sowohl die Berichtigung falscher Daten der wichtigsten schriftlichen Quellen bedeutend, als auch Studien über die kubanische Musik nach dem Sieg der Revolution. Zum ersten Mal wird die musikalische Aktualität nicht aus der Sicht der Musikkritik beleuchtet, sondern aus der Sicht einer musikwissenschaftlichen Forschung, welche die dieser Wissenschaft eigenen Instrumentarien verwendet: Die meistbenutzten Methoden sind weiterhin die bibliographische Forschung und die musikalische Analyse gemäß der gattungsgeschichtlichen Methode von Argeliers León. Und obwohl es bereits eine ganze Reihe von wichtigen Arbeiten und Artikeln gibt, die diese Methode weiterentwickeln, ist doch noch kein Buch veröffentlicht worden, das die Geschichte der gesamten kubanischen Musik im Licht der neuesten Erkenntnisse behandelt.

Bis heute werden weiterhin Untersuchungen über einzelne Musikgenres und ihre Geschichte veröffentlicht, in denen besonders die Beziehung zwischen einigen von ihnen und ihre Einordnung in einen Gattungskomplex hervorgehoben wird, ein Konzept, das von Olavo Alén in seinem Buch *Géneros de la música cubana* (Gattungen der kubanischen Musik) erarbeitet und zum ersten Mal angewandt wurde.

Ein weiterer Anhänger dieser Methode ist Danilo Orozco, der in seinen neusten Untersuchungen das Thema der Globalisierung der einzelnen Musikgenres bearbeitet hat.

Gegenwärtig breiten sich die Fortschritte in der kubanischen Musikwissenschaft auch auf andere Forschungsfelder aus: Es werden ökonomische Studien über die Musikförderung und -verbreitung durchgeführt; die Pädagogik hat ihre Lehrpläne um experimentelle Studien zur Musik erweitert.

Auch die Kritik setzt ihre Arbeit fort und richtet dabei ihr Augenmerk auf drei grundsätzliche Bereiche: die Kritik der Interpretation und des Werkes – diese beiden hatten sich schon in den vorangegangenen Phasen entwickelt – und neuerdings die Kritik von Festivals. Diese charakterisiert sich dadurch, dass sie neben den eigentlichen musikalischen Parametern weitere hinzunimmt, denn der Musikwissenschaftler muss nun u.a. Kenntnisse der Beleuchtung des Veranstaltungsorts, des Bühnenbilds, der Saalakustik, der Organisation des *Events* und der Auswahl des Programms mit in die Kritik einbringen.

Ein weiteres Arbeitsfeld, das in der heutigen Zeit eine große Entwicklung erfahren hat, ist das Studium des theoretisch-ästhetischen Profils der Musik, vor allem der aktuellen klassischen Musik. Dort werden aus verschiedenen Blickwinkeln die Genres, die Stile und die Entstehungsprozesse beleuchtet. Es wurden Untersuchungen der Ästhetik im Werk eines bestimmten – meist zeitgenössischen – Komponisten durchgeführt. Weitere Studien widmeten sich der musikalischen Wahrnehmung: Es wurden Vergleiche angestellt zwischen musikalischen Parametern und den darauf erfolgenden Zuschauerreaktionen sowie die Beziehungen der verschiedenen Aspekte des Klanges zur musikalischen Wahrnehmung untersucht.

Den Studien, die sich mit den verschiedenen Aspekten der Beziehung zwischen Mensch und Musik beschäftigen, wurden in neuester Zeit Forschungen aus dem Gebiet der Musiktherapie hinzugefügt. In ihnen werden die Verbindungen zwischen der Musikwissenschaft und einigen medizinischen Disziplinen, wie der Kardiologie, der Neurologie, der Psychologie und der Anästhesie, deutlich.

Die bemerkenswertesten Fortschritte macht die aktuelle Musikwissenschaft jedoch beim Studium jener Aspekte, die mit unserer nationalen Identität verbunden sind. Das betrifft sowohl ihre Ausprägung in vorherigen Epochen, als auch die grundlegenden Charakteris-

tika, wodurch uns ein besseres Verständnis und eine bessere Erklärung unserer Identität in der Gegenwart ermöglicht wird.

Das Studium unserer Folklore dient der Suche nach einem Gesamtkonzept dieses Bereichs der Musik. Detailuntersuchungen der Folklore in bestimmten Regionen des Landes sowie in der Karibik im Allgemeinen haben dank einer vereinheitlichten Arbeitsmethodologie und der Zusammenarbeit mit Spezialisten aus den der Musikwissenschaft verwandten Bereichen sehr wertvolle Beschreibungen ergeben. Diese Detailarbeit erreicht ihren Höhepunkt im *Atlas de los instrumentos folclóricos populares cubanos* (Atlas der folkloristischen Instrumente Kubas), in dem durch die vorbildliche interdisziplinäre Zusammenarbeit eine neue wissenschaftliche Sichtweise sowie vereinheitlichte Kriterien erreicht worden sind.

## 5. Zusammenfassung

Ein analytischer Rückblick auf die Arbeit der wichtigsten Persönlichkeiten auf dem Feld der Theorie erlaubt es uns, eine Gemeinsamkeit zu entdecken, die sich wie ein roter Faden durch die verschiedenen Phasen zieht: Das Studium der charakteristischen Elemente unserer nationalen Eigenart war und bleibt während des ganzen Entwicklungsprozesses dieser Wissenschaft immer präsent. Weitere Kontinuitäten ergeben sich aus der Ironie der benutzten Sprache, die manchmal sogar in kreolischem Humor gipfelt sowie aus der positivistischen Sichtweise der kubanischen Musikgeschichtsschreibung. Das alles, in Verbindung mit dem didaktischen Interesse der Autoren, bildete die Grundlage des musikwissenschaftlichen Denkens bis zum Aufkommen neuer Forschungsmethoden und -mittel.

Die Hauptrolle spielten dabei einige Persönlichkeiten, die die Anstöße gaben und die Grundlinien der Entwicklung vorzeigten. Hier treffen wir auf Guillermo Tomás als den Begründer der didaktischen Arbeitsweise und der spezialisierten Musikkritik; auf Eduardo Sánchez de Fuentes, den Vorläufer auf der Suche nach unseren nationalen Wurzeln und Gegner der ästhetischen Ideen von Fernando Ortiz, den Begründer der Musikethnologie; und auf Alejo Carpentier, den energischen und nachhaltigen Verteidiger der Musikästhetik seiner Zeit, die er mit den Mitteln der Kritik und der Historiographie begründete. Schließlich stoßen wir auf das Werk von Argeliers León, dessen Zu-

kunftsvisionen aus der Musikwissenschaft eine diversifizierte Wissenschaft machten, die reif und auf der Höhe der großen universellen Schulen dieser Wissenschaft ist.

Übersetzung: Klaus Brieskorn

### Literaturverzeichnis

- Alén, Olavo (1977): *Géneros de la música cubana*. Havanna.
- Carpentier, Alejo ([1946] 1972): *La música en Cuba*. Mexiko Stadt.
- Fuentes, Laureano ([1893] 1983): *Las artes en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba.
- León, Argeliers ([1974] 1990): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Orozco González, Danilo (1992): "Procesos socioculturales y rasgos de indetidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana". In: *Latin American Music Review*, Bd. 13, Nr. 2, S. 158-178.
- Ortiz, Fernando (1950): *La africanía de la música folklórica de Cuba*. 2 Bde., Havanna.
- (1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*. 5 Bde., Havanna.
- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos*. Havanna.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo (1923): *El folklore en la música cubana*. Havanna.
- Tomás, Guillermo (1888): *Breves apuntes sobre la historia de la música*. Havanna.



### **III**

#### **Die Musik Kubas**



María Elena Vinueza

## **Von Heiligen und Teufeln. Die Musik der afrokubanischen Religionen**

Die festlichen Rituale der im Volk verbreiteten religiösen Systeme waren im soziokulturellen Kontext bestens zur Konservierung traditioneller afrikanischer Musikformen in Kuba geeignet. Die früheren *cabildos de nación* und später die Tempelhäuser der Volksreligionen schufen die interkulturellen Verbindungen zwischen den Afrikanern und ihrer kubanischen Nachkommenschaft. Dadurch wurde auch die Rekonstruktion und Integration von Melodie, Rhythmus und Klangfarbe sowie der strukturellen und instrumentalen Organisation innerhalb der Rituale begünstigt, die bis heute den verschiedenen afrikanischen Kulturen ähneln, von denen sie abstammen.

Eingeführt wurden diese verschiedenen afrikanischen Kulturen mit den Sklaven, die von der Westküste Afrikas – vom Golf von Guinea bis zum Süden Angolas – nach Kuba verschleppt wurden. Dies betraf vor allem die Völker des nigero-kongolesischen Sprachraums. Diese unfreiwillige Einwanderung begann sehr früh im 16. Jahrhundert und endete erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, denn erst im Jahre 1886 wurde die Sklaverei in Kuba offiziell abgeschafft. Das Gewicht dieser afrikanischen Präsenz in der ethnisch-kulturellen Zusammensetzung Kubas war immens, da nach heutigen Schätzungen allein zwischen 1790 und 1860 über eine Million afrikanischer Sklaven nach Kuba gebracht wurden.<sup>1</sup> Die Afrikaner und ihre Nachkommen etablierten sich als starke multiethnische und multikulturelle Komponente der kubanischen Bevölkerung sowie ihrer Identität und Kultur.

Der religiöse Komplex *ocha-ifa*, auch bekannt als *regla de ocha* oder *santería cubana*, ist ohne Zweifel die meistverbreitete Volksreligion in der Bevölkerung Kubas. Ihre festlichen Rituale beinhalten ein

---

<sup>1</sup> Vgl. Guanche (1996: 47).

großes Spektrum von kulturellen Elementen der *yoruba*-Völker,<sup>2</sup> die während des Sklavenhandels als *Lucumí* bezeichnet wurden. Unter die Bezeichnung *Yoruba* rechnete man in Kuba aber auch Angehörige anderer ethnischer Gruppen wie die *Eyo* (*Oyo*), *Eqquado* (*Egbado*) und *Iyesá* (*Ilesha*).<sup>3</sup>

Die festlichen Rituale der *santería* dienten der Verehrung der Gottheiten und *orishas* des alten Pantheons der *Yoruba*, deren Charaktere den neuen kubanischen Verhältnissen angepasst wurden. So kommt es, dass die verschiedenen Elemente (Steine, Schnecken, Gefäße, Verzierungen, Ketten, Armbänder, Tiere, Pflanzen u.a.), die die Macht oder Kraft dieser Gottheiten symbolisieren, auch in der heutigen Gesellschaft Kubas fortbestehen.

Das Fest ist der Moment des größten Zusammenhalts der sozio-kulturellen und zwischenmenschlichen Beziehungen, die wie ein Netz um die Person des Priesters oder der Priesterin eines Tempelhauses gewebt sind. In einigen Fällen handelt es sich dabei um Personen, die mit Stolz auf ihre afrikanische Herkunft hinweisen, etwa der Neffe oder Großneffe eines noch in Afrika geborenen *Lucumí*. In anderen Fällen sind es Kubaner, die ungeachtet ihrer Rasse oder ihres sozialen Status, etwa aufgrund ihrer familiären Tradition, den Kult der *orishas* zu ihrem zentralen Lebensinhalt gemacht haben. Die größte rituelle Hierarchie findet sich in der gesellschaftlichen Stellung der *babalawos*, *babaloshas* und *iyaloshas*. Es existiert dort eine genau festgelegte Ordnung von "Schützlingen" und "Meistern" (*osainista*, *italero*, *iyawona*), die mit der Durchführung des Rituals und der Feierlichkeiten betraut sind. Sie übermitteln uns in der täglichen Praxis ihr Wissen, pflegen die mündliche Überlieferung und erhalten so moralisch und philosophisch den Kult ihrer Ahnen am Leben.

Die Festivitäten können aus verschiedenen Anlässen gefeiert werden, am häufigsten gipfeln sie in der Initiation oder der Präsentation eines neuen Schützlings (*iyawó*). In den auf dieses Fest folgenden Jahren wird zur Erinnerung an das Datum der Initiation ebenfalls ge-

---

<sup>2</sup> Die *Yoruba* stammen vom Westufer der Mündung des Flusses Niger, im heutigen Nigeria. Die Bevölkerung bestand aus der Sprachgruppe der *Kwa* und im überwiegenden Teil der *Yoruba*. Als *Lucumí* wurden in Kuba auch Afrikaner von Nachbarvölkern der *Kwa*-Sprachgruppe bezeichnet – u.a. die *Edo*, *Nupe*, *Mosi* und *Ywani*.

<sup>3</sup> Vgl. León/Guanche (1979: 14).

feiert. Aber sowohl in ökonomischer wie auch in organisatorischer Hinsicht werden die größten Kräfte auf das jährliche Fest verwandt, das jedes Haus seinem Hauptheiligen oder *orisha* widmet. An Tagen wie dem 4. Dezember, dem Tag des *Shangó* (*Changó*) bzw. der Hl. Barbara, dem 17. Dezember, dem Fest des Hl. Lazarus oder *Babalú Ayé*, oder dem 7. bzw. 8. Oktober, dem Tag von *Yemayá* und *Oshún* bzw. der Jungfrau von Regla und der Jungfrau der göttlichen Barmherzigkeit von Cobre (*Virgen de Regla y Virgen de la Caridad del Cobre*) verwandeln sich die am dichtesten bevölkerten Viertel in Städten wie Havanna, Matanzas und Cienfuegos in Schauplätze stürmischer Festivitäten.

Das Fest erfordert aufwändige und intensive Vorbereitungsarbeiten von Seiten der Schützlinge. Zu den wichtigsten Handlungen gehören die Versorgung der neu Initiierten, die Reinigung und Herrichtung der Altäre, die Opferbringung der Tiere, die für die Gottheiten bestimmt sind, die Organisation des rituellen Festessens und des öffentlichen Festes sowie das Spielen der Trommeln. In letzterem erhält die Musik ihre größte Bedeutung, sei es, dass es sich um einen *toque* mit grundlegenden Trommeln oder mit *bembé*-Trommeln handelt. Im Fall eines solchen Festes pflegen die Kubaner zu sagen, dass sie zu einem *toque* (wörtlich "Schlag"), *tambor* ("Trommel"), oder *bembé* gehen.

Das Ritual beginnt mit einer speziellen Begrüßung innerhalb des geheiligten Bereichs des Hauses, wo sich die *orishas* in geschmückten Suppenschüsseln zwischen ihren Symbolen und Opfergaben befinden. Dort, im so genannten "igbogdu", müssen die Trommler ein kurzes Signal für die *orishas* spielen, eine als *oru* bekannte Abfolge von Trommelschlägen und Gesängen. *Elegba*, dem Schutz-*Orisha* für die Türen und Wege, wird der Beginn und das Ende des *oru* gewidmet. Die Gesänge haben eine wechselnde Struktur, bestehend aus dem Ruf eines Solisten, der "Hahn" oder *apkuón* genannt wird, und der kollektiven Antwort aller Anwesenden. Der Solist leitet den Gesang und trägt zur rituellen Handlung bei, weil der Text sich auf die Charakteristiken, Legenden und Handlungen der beteiligten Personen oder Gottheiten bezieht. Der Sänger muss über sehr gute stimmliche Qualitäten und umfassende Kenntnisse der Funktion und Bedeutung jedes Gesanges verfügen, um den Status des *apkuón* zu erreichen; dies macht ihn zu einem Träger jener Überreste der *yoruba*-Sprachen, die heute noch Teil unserer oralen Tradition sind.

Melodie und Rhythmus des Gesanges sind eng an die syllabische, d. h. silbenweise Aufführung des Textes gebunden. Die melodische Linie bewegt sich meistens von einem Grundton abwechselnd auf- und abwärts.<sup>4</sup> An der melodischen Begleitung des Gesangs sind verschiedene Instrumental-Ensembles beteiligt. Man kann typologische Varianten beobachten, die sich auf verschiedene organologische Modelle der *yoruba*-Traditionen im heutigen Nigeria zurückführen lassen. Die Beteiligung der einen oder anderen Instrumentengruppe während der Feier wird bestimmt von den Anforderungen des Rituals selbst, den wirtschaftlichen Möglichkeiten der Beteiligten sowie deren familiärer Tradition.

Zu den meistverbreiteten Instrumental-Ensembles<sup>5</sup> der *santería* gehören die *batá*-Trommeln, die *bembé*-Trommeln, die *guiro*- oder *agbe*-Ensembles, und als lokale Varianten die *iyésá*-Trommeln, die *kuelé*-Trommeln und die *oyo*-Trommeln sowie ferner die *olokun*-Trommeln und die *dundún*-Trommeln. Einige dieser Instrumente unterlagen komplexen Prozessen der Ritualisierung und gelten als grundlegende Trommeln. Das ist der Fall bei den *batá*-, *iyésá*-, *olokun*- und *dundún*-Trommeln.

Bei den Festen besteht eine enge Beziehung zwischen Musik und Tanz, und von dieser Beziehung hängt größtenteils der Erfolg der Rituale ab. Dem *oru*, d.h. der traditionellen Abfolge der Gesänge, folgend signalisiert der *apkuón* (Vorsänger) den *santeros* den Moment, in dem jeder von ihnen in Abstimmung mit seinem *orisha* tanzen und die geheiligte Trommel grüßen muss.

<sup>4</sup> Eine exzellente Demonstration der Gesänge und Spiele des Heiligen Kuba bietet die Sammlung *Antología de la Música Afrocubana*, aufgenommen und produziert von María Teresa Linares zu Beginn der achtziger Jahre. Eine andere Referenz von großem musikethnologischem Wert kann man auf den Platten "Cantos y toques de Santería" (ARTEX 1994) finden, die drei komplette Rituale *oru* beinhalten, aufgenommen zwischen 1982 und 1985 unter der Leitung der Autorin dieses Artikels (Sammlung CIDMUC).

<sup>5</sup> Zu den Instrumenten und den Instrumental-Ensembles, die an einer *santería*-Feier wie auch an den anderen kubanischen Traditionen afrikanischen Ursprungs teilnehmen, kann der interessierte Leser auf zwei Texte zurückgreifen, die für dieses Thema unentbehrlich sind und den ausführlichen historischen Hintergrund mit Beschreibungen und Analysen zu diesem Thema liefern. Gemeint sind die fünf Bände *Instrumentos de la Música Afrocubana* von Fernando Ortiz und die zwei Bände sowie das zugehörige kartographische Material des Werkes *Instrumentos de la Música folclórico-popular de Cuba*.

Zu dieser intensiven Beziehung zwischen Trommelspiel und Tanz trägt der Vorspieler (*cajero*) mit höchst komplexen und sehr ausdrucksstarken Figuren bei, so dass bei einigen Initiierten ein Zustand der Trance oder der Besessenheit auftritt. In solchen Fällen fällt die Person infolge des teilweisen Verlusts ihrer physischen und intellektuellen Kontrolle zu Boden, so dass sie von anderen Teilnehmern gestützt werden muss. Diese Person wird mit Farben und anderen Attributen geschmückt, die für die Gottheit stehen, welche diesen Körper in Besitz genommen hat. So bekleidet kehrt nun die Person zu den anderen Tanzenden zurück, um durch Tanz, Gestik und andere Handlungen die Zufriedenheit über die Ehrung zu bekunden, die ihre "Kinder" ihr haben zuteil werden lassen. Dies ist der Moment, in dem ein wirklicher Dialog zwischen Trommler und Tänzer entsteht, und die Virtuosität der beiden zeigt sich besonders darin, inwieweit beide fähig sind, den Dialog und die Übereinstimmung von Rhythmus und Tanz aufrecht zu erhalten. Dann nämlich können sie ihre Improvisation und kreative Freiheit auf der Basis von musikalischen *Codes*, Gesten und tänzerischen Zeichen entwickeln, um ein Maximum an symbolischer Kommunikation mit der Gemeinschaft zu erreichen; diese wiederum muss in dieser Verbindung von Musik und Tanz auf hohem geistigen Niveau die Präsenz des Transzendentalen, die Kraft des *orisha* erkennen und wertschätzen.

Den festlichen Ritualen der *regla ocha* oder *santería* sehr ähnlich sind die Praktiken des Kultes *regla arará*. Die Mitglieder dieser rituellen Gruppen sehen sich als Abkömmlinge der Sklaven der *Ewe-Fon*-Ethnien,<sup>6</sup> die unter der Bezeichnung *Arará* nach Kuba kamen. Es waren Nachkommen des alten Königreichs *Dahomey* und dessen Nachbarvölkern, wie z.B. den *Ashanti* oder den *Fanti* aus der Sprachgruppe der *Akan*, die aus der Region zwischen dem Volta-Fluss und dem Niger-Delta stammen.

Das religiöse System der *Arará* hat als zentralen Inhalt die Verehrung des umfangreichen Pantheons des *vodú* der *Dahomey*. Ihre Geister haben jedoch derartig tiefgreifende synkretistische Prozesse durch-

<sup>6</sup> Die *Ewe* und *Fon* stammen ebenfalls von der Untergruppe *Kwa* ab und kommen aus dem Zentrum und Süden der heutigen Republik Benin, dem ehemaligen Königreich der *Dahomé*. Diese Sklaven wurden in Kuba als *Arará* bezeichnet, in Verbindung mit einem zweiten Begriff, wie z.B. *Sabalú*, *Dahomé*, *Mahino* oder *Majino*.

gemacht, dass sie nicht nur mit den katholischen Heiligen verschmolzen sind, sondern auch mehr und mehr vom religiösen System der *Lucumí* assimiliert werden.

Der Ahnenkult besitzt auch eine große Bedeutung in den festlichen Familienritualen, die sich vorwiegend auf Havanna und die Provinz Matanzas konzentrieren. Bei den *arará*-Festen ist die Musik einer der wichtigsten Bestandteile für die anhaltende Identifikation der Gruppen mit den afrikanischen Ursprungskulturen. In diesem Sinne müssen wir ihre Instrumente betrachten.

Das Instrumental-Ensemble der *Arará* besteht aus mindestens drei geweihten Trommeln, einem eisernen Idiophon namens *oggán* und einem oder mehreren Klangkörpern, die auf die gleiche Weise konstruiert sind wie das *atcheré*. Die Trommeln sind bekannt unter ihren eigenen Namen, wie zum Beispiel *ojun*, *dajun*, *asojun* und *junga*. Dabei bezeichnet die Silbe *-jun-* oder *-hun-*, dass die jeweilige Trommel den Riten entsprechend vorbereitet und für ihre Funktionen geweiht worden ist, um als Instrument der musikalischen Kommunikation zwischen den Menschen, den *vodun*-Geistern und den geheiligten Ahnen zu dienen.

In den Orten Perico, Jovellanos, Agramonte, Cárdenas der Provinz Matanzas sowie in deren Hauptstadt haben sich wichtige rituelle Bestandteile dieses synkretistischen Kultes mit einem wertvollen Repertoire an Trommelbegleitungen (*toques*) und Gesängen erhalten. Deren Texte sind ein außergewöhnliches Beispiel für Sprachreste der *Ewe* und der *Fon* sowie der oralen Dichtung aus *Dahomey*. Die wichtigsten jährlichen Feste sind dem Heiligen Lazarus (17. Dezember) und dem Hl. Manuel (Neujahr) gewidmet.<sup>7</sup>

Ein weiteres Element des afrikanischen Ursprungs in Kuba ist das *gangá*, das jedoch aus dem traditionellen Kulturleben praktisch verschwunden ist. Die Anzahl der *gangá*-Sklaven war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beträchtlich. Dies lässt sich anhand der Statisti-

---

<sup>7</sup> Über die Möglichkeiten des musikalischen und tänzerischen Ausdrucks bei den *Arará* und den Sprachschatz der *Ewe-Fon* in Kuba gibt es einige Bücher, die im Anhang zu finden sind. Zudem existiert eine komplette Auflistung der Gesänge und Trommelsignale des *Arará*-Kultes in der Tradition der Familie Baró de Jovellanos, erschienen auf CD unter dem Titel "Música Arará Vol. 4" der Serie "Antología de la música afrocubana" (EGREM) mit diskographischen Anmerkungen der Autorin des vorliegenden Artikels.



ken belegen, die über die ethnische Zusammensetzung der versklavten Bevölkerung zu dieser Zeit Auskunft geben sowie aus den Hinweisen auf *cabildos gangá* in den Städten Havanna und Matanzas.

Als *Gangá* kamen jene Menschen nach Kuba, die aus der Sumpfregion zwischen den Flüssen Niger und Senegal stammten, im Tal des oberen Niger. Der Name *Gangá* verweist auf das Königreich *Wanhará* oder *Guangarra*, dessen Bevölkerung der ethnischen Gruppe der *Mandingo* (auch *Manding* oder *Malinké*) entstammte.<sup>8</sup> Nach Ansicht anderer Autoren stammen die *Gangá* aus Sierra Leone und Liberia, und demzufolge gehörten auch Angehörige der ethnischen Gruppen *Pepel*, *Quisi* und *Wolof* zu ihnen.

Heute hat man auf Kuba nur noch eine Familie lokalisieren können, die einen Kult mit *gangá*-Ursprung praktiziert. Diese findet sich in dem kleinen Ort Perico in der Provinz Matanzas. Aufgrund der Charakteristiken dieser Gruppe können wir feststellen, dass das System der spezifischen religiösen Glaubensvorstellungen, die als Grundlagen für ihre heiligen Feste dienten, sich in einem fortgeschrittenen Prozess des Zerfalls befindet. Dieses Phänomen hat dazu geführt, dass originäre Elemente allmählich durch Rituale und Glaubensvorstellungen anderer religiöser Kulte ersetzt werden, die in dieser Siedlung stärker entwickelt sind. 1983 starb mit über 90 Jahren die letzte der führenden Personen dieser Gruppe, Linda Diago, und mit ihr ging eine der wenigen verbliebenen Verbindungen zur Vergangenheit verloren. Die derzeitigen Nachkommen dieser *gangá*-Gruppe unternehmen erhebliche Anstrengungen, um Namen und charakteristische Gottheiten der *Gangá* in Erinnerung zu halten, aber mit Ausnahme einiger Namen, Repräsentationsobjekte, Gesänge und Trommelmuster sind bereits viele ihrer Vorstellungen und rituellen Handlungen durch jene der *lucumí*-Kulte ersetzt worden. Vielleicht gelingt daher am ehesten in den Ahnenkulten die Bewahrung der am stärksten mit dem alten Kult verbundenen Elemente.

Die Musik ist ein weiterer wichtiger Faktor in der Bewahrung der *gangá*-Riten. Obwohl bei den Festen die Gesänge nach einer feststehenden Ordnung entwickelt werden, die ebenfalls *oru* genannt wird, schätzt die Familie Diago ein eigenes Verhalten: Jedem Heiligen werden zwei Arten von Gesängen gewidmet, die jeweils von Trommel-

---

<sup>8</sup> Vgl. López (1986: 37).

mustern begleitet werden. Diese müssen direkt hintereinander gespielt werden und sind bekannt als der langsame *toque* (*toque lento*) und der schnelle *toque* (*toque rápido*).

Die Gesänge der *Gangá* werden von einem Instrumental-Ensemble begleitet, das aus drei Trommeln, einem *cencerro*, einer Glocke ohne Klöppel und zwei *atcheré*, den *maracas* ähnlichen Gefäßrasseln mit Griff, besteht. Im Haus der Diago wird ein Satz von verschiedenen *gangá*-Trommeln aufbewahrt, die vor mehr als 100 Jahren gebaut worden sind. Nach diesen Vorbildern wurde vor einigen Jahren ein zweiter Satz angefertigt, der nun für Festivitäten der Familie benutzt wird.

Um dieses Kapitel über die kulturellen Beiträge aus der Region nördlich des Golfes von Guinea abzuschließen, kommen wir noch kurz auf die Traditionen der *Carabalí* zu sprechen. Dieser Oberbegriff umfasst ein breites Spektrum ethnokultureller Elemente, die aus der Region um Calabar im Süden des heutigen Nigeria stammen.<sup>9</sup> Für diese war genauso wie bei den anderen afrikanischen Sklaven die Verwendung eines weiteren Begriffs üblich, um die ethnische oder regionale Herkunft der Menschen und ihrer *cabildos* näher zu bestimmen: bei den *Carabalí* waren dies *Brícamo*, *Acucua*, *Oru*, *Ososo*, *Ibo*, *Isuama* und weitere.<sup>10</sup>

Nach dem Verschwinden der so genannten *cabildos carabalí* sind die Gesellschaften der *Abakuá* in Havanna und Matanzas die Träger der Musik, der Tänze und der Instrumente der *carabalí*-Tradition.

Nach historischen Überlieferungen wurde die erste der *abakuá*-Gesellschaften um 1830 gegründet und später von einem *cabildo carabalí* des Dorfes Regla<sup>11</sup> in der Provinz Havanna gefördert. Seit dieser Zeit verbreitete sich diese Form der Geheimgesellschaft – wie

<sup>9</sup> Die in Kuba als *Carabalí* bekannten Afrikaner stammen aus dem Areal östlich des Flusses Niger über den Süden von Nigeria bis zur Mündung des Río de la Cruz im alten Calabar. Unter dieser Bevölkerung hat man Sklaven der ethnischen Gruppe *Ibibio* (ihre Sprache war das *Efik*; Untergruppe *Benué-Congo*), der Gruppe *Ekoi*, die sich selbst als *Berín* und *Atam* bezeichnet haben. Die Untergruppen *Ibo* oder *Igbo*, *Isuama*, *Isuche*, *Oru* und *Iyo* (genannt *Bran* oder *Bras*) ordnet man den *Kwa* zu.

<sup>10</sup> Vgl. Dechamps (1969: 72).

<sup>11</sup> Das ehemals eigenständige Dorf Regla ist inzwischen der Stadt Havanna eingemeindet worden. Es liegt am der Altstadt gegenüber liegenden Ufer der Hafenschicht Havannas [Anm.d.Hrsg.].

zuvor schon in Afrika geschehen – in bestimmten Teilen der Bevölkerung, insbesondere unter jenen, die sich als Sklaven oder Kontraktarbeiter in den wichtigen Häfen Kubas, den Tabakfabriken und anderen Produktions- und Dienstleistungszentren konzentrierten.

In den Gemeinschaften der *Abakuá* legt man großen Wert auf die rituelle und soziale Komponente der Musik und des Tanzes, weshalb Gesänge und Trommelbegleitung auch in jeder der verschiedenen Zeremonien vorhanden sind, seien es Initiationsfeiern, Feste zu Himmelfahrt oder Bestattungsriten (*llanto*).

Der Tanz ist das Ausdrucksmittel des *íreme*, auch Teufelchen (*diablito*) genannt, ein als übernatürlich geltendes Wesen, das vor jeder Zeremonie auftritt, um sich von deren korrekter Durchführung zu überzeugen. Der *íreme* wird von einer weiteren *abakuá*-Figur, dem *morua*, geführt, die zu ihm in den Überresten einer *efik*-Sprache spricht und singt, die sich so ebenfalls erhalten hat.<sup>12</sup>

Aufgrund der großen Bedeutung der Musikinstrumente für den Ablauf der Zeremonie besitzt jede *abakuá*-Macht ihren speziellen *biankomeko*-Trommelsatz. Das Instrumental-Ensemble "*biankomeko*" besteht aus der Trommel *bonko enchemiyá*,<sup>13</sup> den drei *enkomo*-Trommeln *biankomé*, *obi apa* und *kuchi yeremá*, einem Klangeisen namens *ekon*, zwei *erikundi* genannten Korbrasseln und den Klanghölzern, die als *itoles* bezeichnet werden. Dieses Ensemble begleitet den Gesang und den Tanz der *íremes*. Es gibt keine unterschiedlichen *toques*, die bestimmten Zwecken dienen, es werden stets die gleichen gespielt. Lediglich zwei Stile des Gesangs und der Trommelbegleitung werden unterschieden, in Abhängigkeit vom Tempo ihrer Ausführung: die *toques efi* und *efo*.<sup>14</sup>

In den Gesängen, ebenso wie in den als *enkame* bekannten rituellen Zwiegesprächen, wird die Entstehungsgeschichte der *abakuá*-Gesellschaft erzählt; deshalb gibt es zu jeder rituellen Handlung Gesänge. Der Sänger wird als *morua yuansá* bezeichnet und er ist verpflichtet, den Gesang mit größter Genauigkeit auszuführen. Das Gleiche gilt

<sup>12</sup> Vgl. León (1984: 86).

<sup>13</sup> Speziell diesem Instrument hat der Musikwissenschaftler und Perkussionist Lino Neira (Kuba) eine Studie (1991) gewidmet, die unter dem Titel *Cómo suena un tambor abakuá* (Wie eine *abakuá*-Trommel klingt) erhältlich ist.

<sup>14</sup> Vgl. León (1984: 89).

für den Chor, der von ausgewählten Sängern gebildet wird und zur Perfektionierung der Aufführungen immer gemeinsam probt.

Bei den *Abakuá* benutzt man ebenfalls eine große Anzahl von Zeremonietrommeln, deren eigentliche Funktion nicht die musikalische Untermalung der Zeremonie ist, sondern die klangliche Kommunikation zwischen den rituellen Würdenträgern und den anderen Mitgliedern der Gesellschaft. Deshalb hat jeder Priester eine Trommel, die den gleichen Namen trägt wie ihr Spieler und den gleichen Rang einnimmt wie derjenige, der sie spielt. Mittels einer Trommel materialisieren sich auch die Präsenz, die Stimme und die Kraft des höchsten Gottes *Abasí*. Die Legende von *Abasí* besagt, dass jener Gott durch den Fisch *Tanse* sprach, der jedoch aufgrund der Nachlässigkeit der Prinzessin *Sinkan* starb und nur durch den Klang der geheiligten Trommel *ekue* seine Stimme wieder erlangen konnte.<sup>15</sup>

Zuletzt widmen wir uns den Einflüssen der *bantu*-sprachigen Gruppen aus der Region des Kongo- oder Zaire-Flussbeckens. *Congo*<sup>16</sup> war die häufigste Bezeichnung für die *bantu*-Sklaven, aber ihre genauen ethnischen Bezeichnungen wurden ebenfalls registriert, wie zum Beispiel *Ambundu*, *Ovimbundo*, *Ambaca*, *Luoango*, *Mumboma* oder *Congo Real*.

In der traditionellen Volkskultur konzentrieren sich die Tänze, Musiken und Instrumente, die ihren *bantu*-Vorläufern am nächsten kommen, in den Fest- und Ritualtraditionen der alten *cabildos congos*, die in der westlichen Zentralregion des Landes und in den Praktiken der *regla de palo* oder *palo monte* noch immer existieren. Früher zeichneten sich die religiösen Feste der *cabildos* durch die Einzigartigkeit und Eleganz aus, mit der die Mitglieder alle Zeremonien be-

<sup>15</sup> Eine umfassende Bibliographie zum Thema der Gesellschaften der *Abakuá* wurde kürzlich von Bárbara Balbuena Gutiérrez zusammengestellt und in ihrer Arbeit *El íreme Abakuá* veröffentlicht. Ich empfehle dieses Buch als sorgfältige Analyse zur Beziehung von Musik und Tanz, die in den Zeremonien und anderen Festen üblich ist. Ebenfalls werden dort die verschiedenen Handlungen und Funktionen der Mitglieder der Gesellschaft und ihre Hierarchien genau beschrieben.

<sup>16</sup> Mit der meta-ethnischen Bezeichnung *Congos* wurden jene Afrikaner versehen, die aus dem *bantu*-Sprachgebiet stammten, das vom Norden des Flusses Kongo bis zum Süden des heutigen Angola reicht, und die der Untergruppe *Benué-Kongo* angehörten. Man unterschied zwischen *Bacong*, *Luoango*, *Bafioté*, *Macuba*, *Mayombe* oder *Yombe*, *Mondongo*, *Musindi*, *Musoso*, *Ambundu*, *Cambaca* etc.

gingen. Heute handelt es sich jedoch nur noch um eine einfache Versammlung, der die Nachkommen der alten Mitglieder beiwohnen, weshalb nur sehr wenige der originalen Abläufe der Zeremonien bewahrt bleiben.

Die *makuta toques* und Tänze waren die häufigste Form der Gedenkfeiern. Diese waren so bedeutenden Ereignissen wie der Wahl eines neuen Priesters oder dem jährlichen Fest des katholischen Schutzheiligen, der in synkretistischer Weise die wahren magischen Mächte des Volksglaubens repräsentierte, gewidmet. Die *makuta* war ein Tanz mit einem bemerkenswerten zeremoniellen Hintergrund. Sie bestand aus einem Marsch oder einer rituellen Begrüßung, die von den Ältesten angeführt wurde, Tänzen von getrennt tanzenden Paaren und einer als "Fahnentanz" bezeichneten Zeremonie, in der mit den Insignien des *cabildos* den Kultobjekten und der Königin oder dem König der Gruppe die Ehre erwiesen wurde.

Obwohl die Trommeln der *makuta* erhalten sind, sind ihre Tänze, Gesänge und Trommelmuster heute beinahe vollständig vergessen. Ihr Repertoire beinhaltet nur noch sehr wenige der ursprünglichen Elemente, da die letzten Ausübenden verstorben sind. Deshalb sind die Forschungen und Aufnahmen, die ein Team von Musikwissenschaftlern des CIDMUC zwischen 1981 und 1990 im ganzen Land durchgeführt hat, so wertvoll. Es wurden Sänger und Instrumentalisten der letzten *cabildos congo*, die im mittleren Westen Kubas zu finden waren, aufgenommen.<sup>17</sup>

Von den vier besuchten *cabildos* ist jenes in Quiebra Hacha das einzige, in dem sich die Tradition der *toques* und der Gesänge der *kinfuiti*-Trommeln erhalten hat, die früher im Westen des Landes weit verbreitet war. Diese Trommel ist das einzige Beispiel einer Reibetrommel auf Kuba. Sie wird von einem Ensemble, bestehend aus einem als Klangeisen verwendeten, *guataca* genannten Kopfteil einer Hacke, der angeschlagen wird, und drei kleinen Trommeln mit zylindrischem oder fassförmigem Gehäuse und angenagelter Membran begleitet. Diese Art der Bespannung ist ein charakteristisches Merkmal der Trommeln kongolesischer Herkunft.

---

<sup>17</sup> Diese Aufnahmen wurden im *cabildo kunalungo* in Sagua la Grande, im *cabildo de congos reales* in Trinidad, im *cabildo San Antonio* in Palmira und im *cabildo San Antonio* in Quiebra Hacha durchgeführt.

Eine andere *bantu*-Tradition, die langsam verschwindet, ist die der *yuka*-Trommel. Das Instrument ist von großem Ausmaß, es besitzt einen zylindrischen Klangkörper aus Holz und ein angenageltes Fell. In der Epoche der Sklaverei auf den Zuckerrohrplantagen wurde dieses Instrument häufig während der wenigen Pausen, die den Sklaven gewährt wurden, zur Begleitung von Tänzen gespielt. Mit drei *yuka*-Trommeln und dem Schlagen von zwei Holzschlegeln gegen die Seite einer der Trommeln (diese *toques* nannte man *guagua* oder *nkoko*) sang und spielte man die *yuka* oder begleitete die Spiele der *maní*, eine Art Boxkampftanz von alter *bantu*-Tradition.

Bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dienten Spiele und Tänze der *yuka* als wichtiges Mittel zur Zerstreuung der ärmsten Bevölkerungsschichten in der westlichen Zentralregion Kubas. Arbeiter der Zuckerfarmen, Hafenarbeiter, Eisenbahn-Angestellte, Kunsthandwerker sowie Bürovorsteher und andere Angestellte trafen sich am Sonntagnachmittag, um die *yuka* zu tanzen und zu spielen. Jedoch haben andere Möglichkeiten der Unterhaltung im Verlauf des 20. Jahrhunderts die *yuka*-Feste abgelöst und verdrängt. Bis in unsere Tage haben sich nur zwei kleine Zentren erhalten, die sich der Bewahrung der Musikinstrumente und eines sehr begrenzten Repertoires von Gesängen, *toques* und Tänzen widmen. Eines dieser beiden Zentren befindet sich in der Provinz Pinar del Río, im äußersten Westen Kubas, das zweite im Landesinnern in der Provinz Villa Clara.<sup>18</sup>

Abschließend betrachten wir die Tanz- und Musikstile, die Bestandteil der festlichen Rituale der *regla de palo* oder *palo monte* sind. Es sind die musikalischen und tänzerischen Ausdrucksformen mit *bantu*-Herkunft, die gegenwärtig die größte Bedeutung in Kuba besitzen und in zahllosen Varianten im ganzen Land existieren.

Die *regla de palo* hat die kultische Verehrung des *nganga* zum Gegenstand, eines Gefäßes, das Symbole all jener natürlichen und menschlichen Elemente enthält, die der *palero* (Hüter des Stocks) zu beherrschen wünscht. Vor dem *nganga* versammeln sich alle Angehörigen eines Tempelhauses, geleitet von dem so genannten *tata nganga*. Jedes Haus begeht das Ritual normalerweise nach einem der allgemeinen Glaubenssysteme (*palo briyumba*, *palo mayombe*, *palo kimbi-*

<sup>18</sup> Gesänge und Spiele der *yuka* wurden auf der Schallplatte "Tambores Yuka" (LD 3994) veröffentlicht, die Teil der Serie "Antología de la Música Afrocubana" ist.

sa, etc.). Gleichzeitig fließen aber auch die rituellen und sozialen Verhaltensnormen der einzelnen Mitglieder eines jeden Hauses in den Verlauf mit ein. Daher herrscht auf den Festen und in der Welt der *paleros* eine große Vielfalt auf allen Ebenen.

Der Gesang ist die wichtigste Komponente für den Fortgang eines Rituals. Die Mächte des *nganga* werden durch die Texte und die musikalische Gestaltung der Gesänge herbei gerufen. Auf die gleiche Art werden den Teilnehmern die Inhalte und Ziele der einzelnen rituellen Handlungen vermittelt. Deshalb wird zur Betonung des sakralen Charakters der Handlungen und Texte eine spezielle Ritualsprache verwendet, die Worte aus den alten *bantu*-Sprachen mit spanischen Ausdrücken, denen eine symbolische Bedeutung zugeordnet wird, kombiniert. Der Gesang reproduziert die syntaktische Struktur der *bantu*-Sprachen – kurze und unterbrochene Sätze – so dass dementsprechend auch die Melodien aus kurzen Motiven und Wendungen und genau festgelegten Tönen bestehen, die weiteren, weniger festgelegten Tönen als Referenz dienen. Diese Wendungen und Motive verändern sich jedoch dem Fortgang der Improvisation entsprechend.<sup>19</sup>

Der Gesang kann auf verschiedene Arten begleitet werden, von einfachem Händeklatschen bis hin zu Trommeln, die eigens zur Begleitung der *palo*-Gesänge gefertigt und geweiht sind. Unter den verwendeten Instrumenten finden sich u.a. die *garabatos* oder *lungowa*, die *guataca* und der *atcheré*, die kleine Trommel der *nganguleros* und die *ngoma*- oder *palo*-Trommeln.

Während des Festes entfaltet sich bei den Teilnehmern das gleiche Interesse an der tänzerischen wie auch der musikalischen Pflichterfüllung. Ebenso ereignen sich Prozesse der rituellen Besessenheit bei einigen *nganguleros*, sowie rituelle Opfer- und Weihezeremonien. Es gibt weitere Handlungen, die von großer Bedeutung für die visuelle Wahrnehmung sind, wie das Malen von Schriftzeichen auf den Boden, um die Priester beim Anruf der *nganga*-Mächte zu unterstützen. Jedoch müssen innerhalb einer Gruppe von *paleros* das Wissen und die magischen Kräfte auf die Probe gestellt werden, damit es einem *pale-ro* gelingt, sich mit Wörtern und Gesängen gegen einen anderen durchzusetzen. In dieser so genannten *valla de gallos* (Hürdenlauf der Hähne) tritt der singende *pale-ro* jeder Herausforderung nicht nur mit

---

<sup>19</sup> Vgl. León (1984: 67).

seinem Geist und seiner Weisheit entgegen; er stellt auch ein Konzept der alt überlieferten Philosophie auf die Probe. Auch das Wissen der *Bantu*, das er bewusst oder unbewusst als wichtige Stütze geerbt hat, begründet seine Verbindung zu den anderen Menschen und zu den Natur- und spirituellen Kräften, die sich in seinem *nganga* oder in seinen Veranlagungen konzentrieren. Es erlaubt ihm auch, mit dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen zu interagieren: Es ist das Wort bzw. der Wert und die Kraft des Wortes. Es handelt sich um die Verwendung des Wortes nicht nur als Träger lexikalischer Bedeutung, sondern als Vermittler von Gedanken, als Träger von Kraft und Lebensenergie.

Der Gesang ist Musik, ist Text, ist Geschichte, ist Sprichwort oder Ausspruch, aber vor allem ist es das Wort, das gesungen wird und durch das der *palero* seine Kraft übermittelt, durch das er die Kräfte der anderen Menschen weckt oder seine Gegner schwächt. Daher handelt es sich beim Gesang der *paleros* während der *valla de gallos* nicht nur um eine Demonstration ihrer Gesangsfähigkeiten oder eine bloße virtuose Interpretation, sondern sie handeln und sprechen durch das gesungene Wort. Sie mobilisieren die Kräfte alles Existenten und stellen so sicher, dass dieses große aus Afrika stammende Erbe in jedem Einzelnen weiterhin lebendig und aktuell bleibt.

Bis hierher wurden nur die wichtigsten Aspekte des kulturellen Erbes aus Afrika behandelt, das sich in den rituellen Kontexten der volksreligiösen Systeme Kubas bewahrt hat. Man bräuchte mindestens ebenso viele Seiten, um jede einzelne dieser Formen näher zu betrachten oder um die "Afrikanität" in anderen Musikstilen zu behandeln, wie z.B. in den verschiedenen Formen der *rumba*, den *congas* und *comparsas*, in der Musik und den Tänzen der *tumba francesa*, oder im höchst kubanischen traditionellen *son* bis hin zum *punto cubano*. Aber es wäre ein großer Fehler, die Präsenz dieser afrikanischen Konzepte und Modelle nur mit den offenkundigen Ausdrucksformen der Folklore oder der gegenwärtigen Volkskultur zu verbinden und nicht den afrikanischen Einfluss in der gesamten zeitgenössischen Musik Kubas zu berücksichtigen, im *son*, in der *salsa*, im *Latin-Jazz*, im Rock oder im Rap.



Auf eine sehr klare Art und Weise behauptet der kubanische Musikwissenschaftler Argeliers León in seinem Artikel “Continuidad cultural africana in América” (“Kulturelle afrikanische Kontinuität in Amerika”):

Der kulturelle und soziale Mechanismus in der Entwicklung der amerikanischen Musik hat seine Wurzeln nicht in der Bewahrung von verpflanzten Ausdrucksweisen oder Wurzeln, die abgeschnitten werden können, sondern es ist nötig, ihn den Prozessen der Bewahrung, Anhäufung und Übertragung zuzuordnen, die die Entwicklung der sozialen Funktionen der musikalischen Sprache im gesamten Kommunikationssystem bestimmen.<sup>20</sup>

Im gleichen Text erklärt er zuvor, dass

man im Mechanismus der Integration syntaktischer und rhetorischer Modelle in eine musikalische Sprache zeigen kann, dass es sich nicht nur um einige bestimmbare Wurzeln als rhythmische Formeln und stereotype Schemata handelt, nicht um *claves*, nicht um unkoordiniert geschüttelte *maracas*, nicht um fehlerhafte Tonleitern, die alle nur dazu dienen, ein Produkt von leichter Absorption zu färben und es afro-amerikanisch zu nennen.<sup>21</sup>

Weit über die Wirkung von Klang, Klangfarbe, Rhythmus, Trommeln, *maracas* und *claves* hinaus steuerte das musikalische Denken Afrikas in Kuba Folgendes bei:

- Das Kriterium der Auswahl und des Gebrauchs von Klangmaterial in Bezug auf die Frage, wie der kubanische Musiker sein Vokal- und Instrumental-Ensemble konzipiert und ausstattet, um seine Musik zu machen. Die Auswahl der Anzahl und der Klangfarbenqualität der Instrumente, die ein Ensemble bilden – sei es ein Ensemble von *bembé*-Trommeln, eine *rumba*-Gruppe oder ein *son*-Septett – greift auf ein Konzept der Strukturierung nach klanglichen Zonen oder Ebenen zurück, deren rhythmische und expressive Funktionen vorbestimmt sind durch eine musikalische Tradition, die sich in jenen Gesangs-, Spiel- und Tanzmodellen ausdrückt. Es sind allgemein akzeptierte Modelle, die ihre Gültigkeit bei bestimmten Stilistiken in der Folklore und der Volksmusik haben (*bembé*, *rumba*, *conga*, *son*, u.a.).

---

<sup>20</sup> Vgl. León (1986: 127).

<sup>21</sup> Vgl. León (1986: 120).

- Das grundsätzliche Strukturprinzip der Schichtung klanglich-funktionaler Elemente und der wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Teile eines Ensembles. Das vokale und instrumentale Ensemble präsentiert sich in der musikalischen Praxis als ein Raum klanglicher Realisierung, in dem die Elemente der musikalischen Gestaltung durch die akustisch-physikalischen Qualitäten der Musikinstrumente begrenzt sind.
- Ein Konzept der ästhetischen Funktionalität, ausgehend von der Beziehung zwischen den Musikern. Jedes Instrument (oder Gruppe von Instrumenten) belegt feststehende Klangfragmente und Funktionen und bewahrt einen gewissen Grad an gegenseitiger Bezugnahme und Abhängigkeit gegenüber den weiteren Teilnehmern des Ensembles. Das Resultat dieser klanglichen, rhythmischen und expressiven Beziehung ist das, was wir als *toque* kennen, der seinerseits in enger Beziehung zum Gesang steht, aufgebaut auf der Wechselbeziehung von Solo und Chor. Der *toque* muss unbedingt auch mit den Bewegungen der Tänzer interagieren.
- Die relative Unabhängigkeit und Improvisationsfreiheit, die jeder Teilnehmer eines Ensembles entwickeln kann, sobald sich eine Beziehung gegenseitiger Abhängigkeit gebildet hat und wenn die rhythmischen Muster der einzelnen Instrumente untereinander und die *time-line*, die das Zusammenspiel des ganzen Ensembles koordiniert, gefestigt sind. Der Musiker – Sänger oder Instrumentalist – hat die Möglichkeit, mit beinahe völliger Freiheit zu improvisieren, weil er seine Kreativität auf dem melodischen, rhythmischen und expressiven Zusammenspiel der anderen Musiker und den kollektiven Normen musikalischer Gestaltung aufbaut.
- Den gemeinschaftlichen Wert von Musik und Tanz, in dem alle Beteiligten – Akteure wie Rezipienten – eine wichtige und nicht wegzudenkende Bedeutung haben für die Realisation des künstlerischen Geschehens, seine sinnliche Wahrnehmung und die psychosoziale Funktion der Musik und des Tanzes innerhalb der Gesellschaft.

Die Kenntnis über unser heutiges Erbe mit deutlich afrikanischer Herkunft sollte uns dabei helfen, die Charakteristika und Regeln dieser künstlerischen Ausdrucksformen zu verstehen und zu erklären, auf

welche Weise einige dieser Charakteristika die Entstehung der Musik und das ästhetisch-musikalische Denken der Kubaner beeinflusst haben.

Übersetzung: Karel Jokusch

### Literaturverzeichnis

- Balbuena Gutiérrez, Bárbara (1996): *El íreme abakuá*. Havanna.
- Brice Sogbossi, Hippolyte (1998): *La tradición ewe-fon en Cuba*. Havanna.
- CIDMUC (*Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*) (1997): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba, Atlas*. Bd. I-II, Havanna.
- Dechamps Chapeaux, Pedro (1969): "Marcas tribales de los esclavos en Cuba". In: *Emología y Folklore* Nr. 8.
- Guanche, Jesús (1996): *Componentes étnicos de la nación cubana*. Havanna.
- León, Argeliers (1984): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- (1986): "Continuidad cultural africana en América". In: *Anales del Caribe* Nr. 6.
- León, Argeliers/Guanche, Jesús (1979): "Integración y desintegración de los cultos sincréticos de origen africano en Cuba". In: *Revolución y Cultura* Nr. 80.
- López Valdés, Rafael L. (1986): "Presencia étnica de los esclavos de Tinguabos (Guantánamo) entre los años 1789 y 1844". In: *Biblioteca Nacional José Martí* Nr. 3.
- Moreno, Dennys (1988): *Un tambor arará*. Havanna.
- Neira, Lino (1991): *Como suena un tambor abakuá*. Havanna.
- Ortiz, Fernando (1955): *Los instrumentos de la música afrocubana*. 5 Bde., Havanna.
- Vinueza, María Elena (1989): *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. Havanna.
- Vinueza, María Elena (1988): *Incidencia de la organología bantú en los instrumentos de la música popular de Cuba*. Havanna.
- (1999a): "Cultura musical cubana: las huellas de Africa". In: *Clave* Nr. 1, S. 46-49.
- (1999b): "Presencia y significación de lo bantú en la cultura musical cubana". In: *Catauro: Revista Cubana de Antropología* Nr. 0, S. 63-83.
- Vinueza, María Elena/Sáenz, Carmen María (1992): "El aporte africano en la formación de la cultura musical cubana". In: *Folklore Americano* Nr. 53.



Laura Vilar

## **Masken und Spottgesänge. Klänge des kubanischen Karnevals**

Die Neue Welt war eine ideale Bühne für die Verwirklichung der unterschiedlichsten und komplexesten sozioökonomischen Verbindungen der letzten drei Jahrhunderte – dank der Einwanderer aus anderen Kontinenten, die teils freiwillig, teils gezwungenermaßen in den neuen Regionen Fuß fassten. Diese Beziehungen, die sich im Laufe der Zeit verfestigten, wirkten sich auch auf den Charakter des geografischen Raumes aus. Vielfalt und Heterogenität beherrschten sie und begründeten die kulturelle Identität der Neuen Welt. Daher existieren in Kuba musikalische Ausdrucksformen, die sowohl Bestandteile der afrikanischen, spanischen und nordamerikanischen Kultur enthalten, als auch die anderer karibischer Inseln wie zum Beispiel Haiti, Barbados und Jamaika, welches die Ursprungsgebiete mit der größten Beständigkeit in der zeitgenössischen kubanischen Kultur sind.

Zu den musikalisch-tänzerischen Manifestationen der kubanischen Folklore, die ihre Wurzeln in den spanischen Traditionen haben, gehört der Karneval mit seiner starken christlichen Verwurzelung, da er einige Tage vor der Karwoche gefeiert wurde. In diesem Sinne definiert der kubanische Ethnologe Fernando Ortiz die Vorgeschichte des Karnevals wie folgt:

Der Karneval und eine ganze Reihe von Bräuchen, Zeremonien und gemeinschaftlichen Ritualen, die man mit der Wintersonnenwende oder am Heiligen Abend beginnt und die sich hinziehen mit den Weihnachtsgeschenken, dem Tag der Unschuldigen Kinder (28. Dezember), Neujahr, den *cabañuelas*,<sup>1</sup> dem Tag der Heiligen Drei Könige, Mariä Lichtmess (2. Februar), dem Karneval selbst mit seinen Tänzen und Trinkgelagen und der Fastenzeit mit ihren Verzichten und Tabus bis hin zur Tag-und-Nacht-Gleiche des Frühlings – sie sind alle lauter Überbleibsel der altertümlichen landwirtschaftlichen Riten, die primitive Religionen zwecks Förderung der allgemeinen Fruchtbarkeit praktizierten, und zwar mit einer religiösen Wertschätzung, der die Theologie eine höhere Ethik ver-

---

<sup>1</sup> Tage am Anfang eines Jahres oder einer Jahreszeit, die im Volksglauben das Wetter für einen bestimmten Zeitraum voraus bestimmen (Anm. d. Übers.).

lieh. Den ursprünglichen Sinn dieser Festlichkeiten vergaß man, aber seine Darstellung nach außen behielt man bei, da jene gemeinschaftlichen Probleme im Volk genauso verwurzelt waren wie die Offenherzigkeit, die lärmende Freude, der ästhetische Reiz und die trostreiche Poesie, die das Volk bei solchen Bräuchen empfindet.<sup>2</sup>

Der Karneval fasste in Kuba schnell Fuß, dank seines offenen, assimilierenden und erneuernden Charakters. Er ist eine populäre, jahrhundertalte Festlichkeit, die alle Arten von Vergnügen, Hemmungslosigkeiten und Freiheiten in der Öffentlichkeit erlaubt – daher auch sein metaphorischer Charakter.

Die besten Umstände für Karnevalsfeiern herrschten während der Kolonialzeit. Schon damals war es Brauch, volkstümliche Feste zu feiern, die in Verbindung mit denen der Kirche oder der Regierung standen. Man feierte die Geburt eines Prinzen des spanischen Königshauses, die Krönung eines Königs, zu Ehren eines Schutzheiligen oder aus anderen kirchlichen und offiziellen Anlässen, bei denen die Teilnahme des Volkes – egal ob Weiße, Schwarze oder Mulatten – beträchtlich war.

Seit seinen Ursprüngen hat der Karneval in Kuba verschiedene Namen erhalten, während der Kolonialzeit zum Beispiel *mamarra-chos*, *máscaras*, *montomplo*, *cabalgata*, *paseo* oder eben *carnaval*, der heute gebräuchlichste Ausdruck in Kuba wie auch in anderen Ländern Amerikas.

Während des 19. und teils auch noch des 20. Jahrhunderts gab es viele Hilfsgemeinschaften, die sich aus den verschiedenen ethnischen Gruppen der kubanischen Bevölkerung bildeten. Im Fall der schwarzen Sklaven entstanden schon sehr früh die so genannten *cabildos de nación*, in denen Menschen gleicher afrikanischer Ethnien oder gleichen Herkunftsorts zusammen kamen. Diese Form der Gruppierung erlaubte es, dass sich viele der Bräuche ihrer Heimat bis in unsere Tage erhalten haben und dass es noch heute einige alte *cabildos* wie "Congo Reales", "Kunalungo" oder "Carabalí Izuama" gibt. Die Maskenumzüge, Prozessionen, Spiele und Wettkämpfe wurden von diesen *cabildos* veranstaltet, die außerdem noch an den Prozessionen am Dreikönigstag oder an Fronleichnam teilnahmen. Verkleidungen, Fahnen und Wimpel unterschieden dabei die ethnischen Gruppen nach ihrer Herkunft. Je nach Laune der Regierung wurden diese Feste und

---

<sup>2</sup> Ortiz (1945/46: 132).

Karnevalsumzüge verboten oder – Jahre später – wieder erlaubt. Zu Beginn der Republik waren diese Feste wieder stärker etabliert. Die tänzerische Seite des Karnevals bekam damals den Namen *comparsa*.

Die *comparsas* feiert man jedes Jahr. Aus einem Ort oder Viertel kommen Menschen zusammen, die ihre Gemeinde repräsentieren. Sie bilden fast immer einen festen Kern von Musikern, Tänzern, Choreografen, Kostümschneidern und anderen, die sich der Herstellung unzähliger Accessoires widmen, wie Laternen, Masken, Puppen und Kutschen, die die Gruppe während der ganzen Feier begleiten.

Bei den *comparsas* spielt ein Instrumental-Ensemble, bestehend aus verschiedenen Trommeln, wie Congas, *bocús* und *bombos*, Idiophonen (Selbstklingern), die von schlichten Dosen und Holzkisten bis zu Arbeits-Utensilien wie Pflugscharen, *campanas* (alte Autofelgen, die mit einem Metallstab angeschlagen werden), Spaten und Pfeifen reichen sowie einem Blasinstrument, entweder eine Trompete oder ein Horn. Die Mannigfaltigkeit dieser Ensembles erlaubt die Aufnahme weiterer Instrumente, so dass die klanglichen Ansprüche eines Orchesters erfüllt würden. Gegenwärtig gibt es daher einige Bands mit elektronischen Instrumenten wie Gitarren oder Bässen.

Der Gebrauch von Arbeitsgeräten wie *campanas* oder Spaten ist ein natürlicher Vorgang der Anpassung, der folkloristischen Musik im Allgemeinen innewohnend. Denn der Wunsch nach einer Klangharmonie innerhalb des Ensembles ist größer, als es die Mittel sind, über welche die Menschen, die sich dieser Art von Musik widmen, normalerweise verfügen. So ist diese Praxis vor allem üblich in Musikgruppen, die volkstümliche religiöse Anlässe wie den *vodú*, die *santería* oder *abakuá*- und *palo monte*-Zeremonien musikalisch begleiten.

In Kuba hat jeder Stadtteil seine eigene *comparsa*. Deshalb gibt es während des Karnevals eine solch große Zahl von ihnen, denn es nehmen so viele *comparsas* teil, wie es Viertel in der Gegend gibt, in der gefeiert wird.

Die freie Teilnahme der Viertel an diesen Festen vergrößerte die Streitereien zwischen den einzelnen Gruppen. Das grundsätzliche Ziel war es nämlich, aus der Masse herauszustecken und von den Zuschauern akzeptiert zu werden. Das war oft das Motiv für schwere Schlägereien, die fatale Konsequenzen hatten. In diesem Sinn zitiert die Musikwissenschaftlerin María Teresa Linares in ihrem Buch *La Música y*

*el Pueblo* eine Nachricht aus der Zeitung *Diario de La Habana* vom 5. September 1921:

Der Polizeichef weist darauf hin, dass die Verordnung vom 5. April 1919 zu befolgen ist, die das Spielen von Trommeln und anderen Instrumenten afrikanischen Ursprungs verbietet, genauso wie die schamlosen Reden und Bewegungen, die sie begleiten. [...]

Die Karnevalsfeiern vor der Fastenzeit haben sich nur in sehr wenigen Orten erhalten. Die Mehrheit unserer Bevölkerung verband den Karneval mit Festen der Schutzheiligen oder Weihnachten. In Santiago de Cuba und Sancti Spiritus feierte man an diesem Tag den Hl. Santiago und die Hl. Ana. In Manzanillo, San Joaquin, Las Villas (heute Villalarga) und Bejucal (in der Provinz Havanna) nutzte man die Weihnachtstage, um Feste, Musik und Tänze zu organisieren – alles mit *comparsas*, Reiterei und Maskeraden. Andere Vergnügungsformen in Camajuaní, Quemados de Güines, Remedios, Zulueta, Caibarién und anderen Dörfern von Las Villas, waren während des Karnevals und Ostern die so genannten *parandas* oder *changüises*, *conga*-Ensembles, welche die Spottgesänge des einen Viertels über das andere begleiteten. Diese Feste sind bekannt für ihre großen Prachtwagen, die jedes Viertel repräsentieren, Feuerwerke, Bengalische Lichter und wahre "Raketenabschussrampen" – *tableros* genannt –, die pro Kubikmeter 24 Raketen umfassen und bis zu 100 Meter lang sein können. Bei den Wettbewerben sind die Kutschen, die bis zum letzten Tag eifersüchtig verwahrt werden, die Instrumental-Ensembles mit ihren Gesängen und die donnernden Feuerwerke, die bis in den folgenden Tag hinein zu hören sind, ausschlaggebend.<sup>3</sup>

Als *conga* bezeichnet man

eine Art Tanzmusik, normalerweise verbunden mit Karnevalsfeiern und anderen Gelegenheiten, zu denen sich viele Menschen versammeln. Charakteristisch für ihre Struktur ist der Wechsel von Versen und *estribillo*, wobei der *estribillo* ein wichtiges rhythmisches Element darstellt.<sup>4</sup>

In der *conga* zieht man nach Art eines Marsches durch alle Straßen, ohne vorher eine Choreografie ausgearbeitet zu haben. Voran geht das Instrumental-Ensemble, dahinter – im Rhythmus der Musik – die anderen Teilnehmer; ein Brauch, der sich bis heute gehalten hat. Schon die Proben sind ein großes Spektakel, wenn die Musiker des Viertels durch die Straßen ziehen, hinter ihnen die Tänzer, allerdings noch ohne ihre Kostüme.

In den *congas* und *comparsas* verwendet man während der Karnevalsparaden große Laternen und Fahnen, die als Werbung für Firmen

<sup>3</sup> Vgl. Linares (1974: 33).

<sup>4</sup> Vgl. Vinuesa González (2000b).



wie “Polar” oder “Hatuey” dienen, welche einen Teil der Kosten der Umzüge tragen. Die Gewerkschaften des Landes führen heutzutage einen großen Teil der *comparsas* durch, wenn auch die traditionsreichsten wie “El Alacrán” und “Los Dandies” unabhängig fortbestehen. Die Themen des Karnevals wechseln jedes Jahr. Doch jedes Viertel hat ein Thema, mit dem es sich identifiziert, um so dessen Verwurzelung in der Volkstradition zu sichern.

Obwohl sich der Karneval und die *comparsas* im ganzen Land ähneln, kann man in verschiedenen Regionen Eigentümlichkeiten beobachten, die sie auf der nationalen Ebene zu einer musikalisch-tänzerischen Gattung mit reichen Traditionen machen.

### 1. Holguín

Die Tradition des Karnevals in der Provinz Holguín im Osten Kubas hat sich über deren gesamtes Gebiet verbreitet. Bis vor wenigen Jahrzehnten feierte man hier anders als in den übrigen Regionen des Landes. Die *comparsas* und *congas* bestanden aus Tänzen um ein Orchester oder Ensemble herum, das im Zentrum des Dorfes spielte.

Nach Meinung von Zeitzeugen und Kennern dieser Tradition existierten diese Feste bis Ende der fünfziger Jahre. Man feierte am 4. April, dem Gründungstag der Stadt und zugleich der Tag des Hl. Isidro, ihres Schutzheiligen. Zu den besagten Festen wurden Pferderennen und andere Wettbewerbe veranstaltet, jedoch niemals mit *congas*. Doch ab 1956 tauchten sie in der Stadt auf, unterstützt von den Brauereien “Hatuey” und “Polar”, wobei sich letztere “Los Chinitos de La Polar” nannte. Die *conga* der Brauerei “Cristal” gab sich den Namen “El Orgullo de Holguín”, womit hier zwei der bekannteren Gruppierungen genannt sind.<sup>5</sup>

Das Instrumental-Ensemble der *comparsas* aus Holguín ist ähnlich denen in anderen östlichen Regionen Kubas: Es werden *tumbadoras* oder *congas*, *bombos*, *bocúes* und *corneta china* eingesetzt. Die Anzahl der Instrumente hängt von der Zahl der Spieler ab, es werden mehr *bocúes* als *bombos* gespielt, verschiedene *campanas* und nur eine *corneta*.

---

<sup>5</sup> Interviews mit Daniel Mardenbough, Esmidio Carrió y René Hamlet, während einer Feldforschung in der Provinz Holguín, durchgeführt von einem Team des *Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana*, 1989.

Nach der kubanischen Revolution wurden auch in Holguín die *congas* und *comparsas* von den Gewerkschaften repräsentiert und so gefeiert, wie es im ganzen Land üblich war. Die Instrumental-Ensembles der *conga* sind hier die gleichen wie die des Karneval, wobei in Santiago de Cuba der Einsatz der Trompete oder der *corneta china* fundamental ist. Daher kommt es, dass der Trompeter in diesen Ensembles einen hohen Rang hat, da er immer die Gesangsstimme übernimmt.

## 2. Santiago de Cuba

Auch der Karneval von Santiago hat seinen Ursprung in den Festen zu Ehren der Schutzheiligen Jakobus und Ana. Diese Festlichkeit wird schon von vielen Chronisten beschrieben, die Gesänge und Tänze wie den *cocoyé* erwähnen. Sie war auch eine Quelle der Inspiration für Komponisten der klassischen Konzertmusik wie Laureano Fuentes und Amadeo Roldán.

Der Karneval Santiagos unterscheidet sich von dem Havannas insofern, als dass mehr Menschen teilnehmen dürfen, auch aus ärmeren Schichten. In Havanna beteiligen sich weniger Menschen aktiv am Karnevalsgeschehen. Daher ist dieses Fest dort weniger tief in der Bevölkerung verwurzelt als in Santiago, wo die Fröhlichkeit während der Feiertage im ganzen Volk zu spüren ist.

Wie auch im Rest des Landes haben die *comparsas* in Santiago ihren Ursprung in den Festen der *cabildos*. Aber in dieser Gegend beteiligten sich auch die *tumba francesa*-Gesellschaften (s.u.) sehr stark an den Festivitäten.

Während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich der Kurs der kubanischen Geschichte aufgrund verschiedener Ereignisse in der Welt: durch die Kolonialkriege zwischen Spanien, England und Frankreich, die Unabhängigkeit der USA sowie die Revolutionen in Frankreich und auf Haiti. Letztere war der Hauptgrund für die Emigration vieler Haitianer nach Kuba. Die Auswanderung hielt vom letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts bis in die vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts an. Die Ankunft der neuen Siedler auf kubanischem Boden vollzog sich in verschiedenen Etappen, die mit der aktuellen politischen Situation auf Haiti und den diplomatischen Beziehungen

zwischen Frankreich und Spanien in Zusammenhang standen. Dies hatte auch großen Einfluss auf die interne Situation Kubas.

Während dieser Einwanderungswellen kamen Akademiker, Gutsbesitzer, Kreolen und auch Sklaven ins Land. Einige Immigranten ließen sich in städtischen Gebieten nieder und widmeten sich dem Handel und verschiedenen Industriezweigen, zum Beispiel der Holzverarbeitung, die durch die Einführung von mit Dampf betriebenen Sägen neuen Schub erhielt. Andere gingen der Feldarbeit nach, hauptsächlich der Kaffee- und Zuckerrohrproduktion.

Mit ihnen bürgerten sich neue Sitten ein, fortgeschrittene Technologien im Ackerbau, eine neue Esskultur, neue Sprachen und natürlich auch neue Aspekte in der Musik und im Tanz: Genres wie der *minúe de corte*, die *gaviota*, der Kontertanz und der *passepied*. Es kamen neue Lied-Repertoires, Lehrmethoden und Musikinstrumente hinzu.

### 3. Die *Sociedades de Tumba Francesa*

Zu den mündlich überlieferten Traditionen gehören die *Sociedades de Tumba Francesa*, Gesellschaften, die gegründet wurden, um wirtschaftliche Vorteile für ihre Mitglieder zu erreichen. Dies erlaubte ihnen, ihre Bräuche und Traditionen bis heute zu bewahren.

Eine der festlichen, musikalisch-tänzerischen Ausdrucksformen dieser Gesellschaften ist die *tumba francesa*. Sie ist Resultat einer Vermischung von verschiedenen Elementen afrikanischen Ursprungs – besonders der *Dahomey* oder *Arará* und der *Bantú* – mit der europäischen, in diesem Fall der französischen Kultur. Diese Gesänge und Tänze entstanden in den östlichen Regionen Kubas, nahe bei Holguín, Santiago de Cuba und Guantánamo, wo sie auch heute noch vereinzelt existieren. Man feiert diese Feste um den Höhepunkt der Erntezeit herum und begleitet sie mit dem gleichnamigen Instrumental-Ensemble. Dieses besteht aus drei einfelligen Trommeln, *bula* und *premier*, sowie zwei Idiophonen: *catá* und *cha chá*. Von den drei Trommeln übernimmt die *premier* mit der höchsten Stimme die Improvisation.

Die beiden noch existierenden Tänze dieses Festes werden paarweise sowohl lose als auch zusammen getanzt: sie heißen *masón* und *jubá*. Der Teil des *jubá*, der als *frente* bekannt ist, wird von nur einem Tänzer getanzt, meist einem Mann. Einige Komponenten der Kleidung, vor allem bei den Frauen, erinnern an die herrschende Mode

vergangener Zeiten, beispielsweise die langen Röcke mit verschiedenen Unterröcken, die mit Stickereien und Spitzen verziert sind und von den älteren Teilnehmerinnen zum Fest getragen werden. Gegenwärtig existiert nur noch eine Gruppe der *tumba francesa* in der Provinz Guantánamo, die aber ihre Traditionen weiterhin pflegt.

#### **4. Der *gagá* oder *band rara* – Der Karneval der Haitianer in Kuba**

Der *gagá* ist ein kennzeichnender Bestandteil der Kultur Haitis, da er einen ihrer Hauptcharakterzüge widerspiegelt: die ständige Beweglichkeit.

Man betrachtet den *gagá* als historisch-kulturelle Fortsetzung dessen, was für die franko-haitianischen Immigranten des 19. Jahrhunderts die *tahona* war. Er wurde als Maskerade bezeichnet, da seine Teilnehmer sich zu verkleiden pflegten. Heutzutage sollte man ihn als ländliche haitianische *comparsa* bezeichnen, gleicht er doch inzwischen sehr dem kubanischen Karneval. In diesem festlich-religiösen Ereignis während der Karwoche vereinen sich theatralische, plastische, tänzerische und musikalische Elemente in einer Art Prozession, die mehrere Tage und Nächte in Gemeinden umherzieht, in denen Haitianer und ihre Nachkommen leben. Das Fest hat einen offenen Charakter: Alle Kubaner, die in der Gemeinde leben, können daran teilnehmen. So eignet es sich hervorragend für die Festigung sozialer Bindungen und einen kulturellen Austausch.

Der *gagá* besitzt auch einige fetischistische Wesenszüge, so zum Beispiel den Glauben an Böses, das erwartet wird, wenn sich zwei Gruppen während des Umzugs begegnen. Seine religiöse Verbindung resultiert aus dem Datum seiner Feier und aus der Verbrennung eines symbolischen Objekts, *juiif* genannt. Es repräsentiert Judas bzw. die Qualen, die Christus erleiden musste. Manchmal beginnt der *gagá* damit, diese Puppe zusammen mit einer Flasche Brantwein, Wasser und einer angezündeten Kerze dort aufzustellen, wo der *gagá* seinen Anfang nehmen wird. Dort bleibt alles bis zur Rückkehr der Teilnehmer stehen, wird dann angezündet und das Fest somit beendet. Bis heute hat sich der religiöse Teil der Feier erhalten, bei dem die Asche mit Brantwein vermischt wird, um diesen Trank als Heilmittel gegen alle Arten von Krankheiten einzusetzen.

In der *gagá*-Gruppe existieren während der Feier feste Hierarchien. Der König oder die Königin – so genannt aufgrund ihrer Funktion innerhalb des Personenkreises – kümmert sich um den Marsch und die Begrüßung der Bewohner eines jeden Hauses, das besucht wird. Die zweiten Königinnen empfangen den *gagá* in ihrem Haus und bereiten die Speisen und Getränke für alle vor. Andere kümmern sich um Spiele und die Kasse, da während des Umzuges immer Spenden gesammelt werden. Während des Festes wird nur *gagá*-Musik gespielt. Nur samstags werden auch *merengue*, Polka, *congo* und *masón* vorgetragen.

Das Instrumental-Ensemble besteht aus leichten Instrumenten, die gut zu transportieren sind, wie *vaccine*, Tamburin, Akkordeon, *bo-cúes*, *caolín*, *guamo*, *triyang* und *tumbadoras*. Das *caolín* ist ein Instrument, das nur zu diesen Festen gespielt wird. Es besteht aus einem Bogen, der beim Spielen in die Erde gesteckt wird, um sicheren Halt zu haben. Es dient als harmonischer Bass. In den *son*-Traditionen Kubas taucht es als *tumbandera* auf.

Von der ganzen volkstümlichen Tradition, die je nach Region ihre Eigenheiten hat, bleiben heute als Identifikationsmerkmale: die Beschäftigung mit Brauchtümern, der Bezug auf bestimmte Persönlichkeiten, das Verhalten des lokalen Umfeldes oder die Verwendung von Tiergestalten als Motiv während ihres Schauspiels. Als dauerhafte Symbole haben sich die Laternen, die Fähnchen, die Puppen und die Kutschen erhalten, durch welche die Gruppen sich unterscheiden. Gefeiern wird jedoch im Juli, während des Sommers, wodurch das Fest seinen katholischen Bezug verloren hat, genau wie zu Weihnachten oder zu anderen ursprünglichen Festtagen.

Der gemeinsame Gesang, bei dem jede *comparsa* ihr eigenes Repertoire hat, wird überall in Kuba von dem gleichen Instrumental-Ensemble begleitet. Das macht den Karneval zu einer der wichtigsten folkloristisch-populären Ausdrucksformen der zeitgenössischen kubanischen Kultur.

Übersetzung: Sylvia Miskowiec

**Literaturverzeichnis**

- León, Argeliers (1985): “La fiesta del carnaval”. In: *Temas* Nr. 6.
- Linares, María Teresa (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.
- Linares, María Teresa/Nuñez, Faustino (1998): *La música entre Cuba y España*. Madrid.
- Ortiz, Fernando (1945/46): *Estudios afrocubanos*. Havanna, Bd. V, S. 132.
- (1986): *Los negros curros*. Havanna.
- Ramos Venereo, Zobeida (1990): “Las tumbas francesas”. In: CIDMUC (Hrsg.): *Instrumentos de la música folklórica-popular de Cuba. Atlas*. Havanna, S. 252-262.
- Vilar Alvarez, Laura (1990): “Tambores radá, tambourine”. In: CIDMUC (Hrsg.): *Instrumentos de la música folklórica-popular de Cuba. Atlas*. Havanna, S. 269-287.
- Vinueza González, María Elena. (2000a): “Comparsa III. Cuba”. In: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Bd. 3, 852-854.
- (2000b): “Conga III. Cuba”. In: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid, Bd. 3, S. 871-872.

Helio Orovio

## ***Rumba. Schule der Straße***

Der Begriff “Rumba” bezeichnet nicht nur eine Musik-, sondern auch eine Tanz- und Gesangsform. Die kubanische *rumba* entstand als eine Mischung aus afrikanischen und spanischen Elementen – mit stärkerer Betonung des Afrikanischen – gleichermaßen im ländlichen wie im städtischen Raum, in den zentralen Zuckeranbaugebieten wie in den von der schwarzen Bevölkerung bewohnten Stadtvierteln. Gespielt wird sie mit Trommeln (*tumbador*, *llamador* und *quinto*), die auch durch Holzkisten ersetzt werden können, begleitet von *claves*, zur Not auch von Löffeln oder Holzstäbchen.

Eine *rumba* ist ein Fest, eine Form von Unterhaltung, ein Akt der geistigen Befreiung oder des Protests – oder auch einfach ein Ausdruck der Liebe, des Begehrens. Der afrikanische Einfluss dieser Musik, die keinerlei religiöse Aspekte aufweist, zeigt sich in der Rhythmik, der spanische in der Melodik. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde eine *rumba* voller Humor und Theatralik pantomimisch interpretiert, weshalb man diese Form heute *rumba de tiempo España* (“*rumba* aus spanischer [Kolonial-]Zeit”) nennt.

Die drei wichtigsten heutigen Varianten der *rumba* sind die *columbia*, der *yambú* und der *guaguancó*.

### **1. Die *columbia*: Unión de Reyes weint**

Die *columbia* ist eine besondere Form der *rumba*, deren Ursprung als selbstständiger Stil innerhalb der afrokubanischen Musikformen in den ländlichen Gebieten der Provinz Matanzas liegt. Der Name stammt von einem Gehöft mit dem Namen “Columbia” in der Umgebung von Sabanilla, bei Chucho de Mena, auf dem sich regelmäßig eine Gruppe von Sängern, Musikern und Tänzern zu einer *rumba* traf. Ihre Art zu spielen verbreitete sich sehr schnell bis in die Ortschaft Unión de Reyes.

Matanzas war seit dem 19. Jahrhundert eine Region mit einem stark entwickelten Zuckersektor. Die für den Anbau von Zuckerrohr

außergewöhnlich guten Bedingungen in der Ebene bei Colón führten zu einer stetig steigenden Anzahl von Zuckermühlen. Dort entstanden zahlreiche *batayas*, in denen sich Afrikaner kongolesischer und *lucumí*-Herkunft niederließen. Die Eisenbahnstrecke von der Stadt Matanzas nach Unión de Reyes verband verschiedene, an der Strecke liegende Ortschaften wie Alacranes, Bolondrón, Sabanilla, Macuriges und Jovellanos. Nach der Abschaffung der Sklaverei in Kuba im Jahr 1886 konnten die nun freien Schwarzen reisen, wodurch der kulturelle Austausch zwischen den verschiedenen Gruppen zunahm.

In diesem historisch-geografischen Rahmen entstand die *rumba columbia*. Die Kultur der *bantu*-sprachigen Gruppen übte einen großen Einfluss aus, zum Beispiel durch die *makaguas congas* und disparate, satirische Gesänge. In den kurzen Texten finden sich Worte aus der *bantu*-Sprache, in unendlich wiederholten Sätzen oder in *cuartetas*. Neben diesen von einem Chor immer wiederholten Phrasen, die ihren Ursprung in den Ruf- und Antwortgesängen afrikanischer Musikformen haben, gibt es virtuose Improvisationen des Solosängers, der melodische und rhythmische Variationen von grenzenloser Kreativität einbringt. Der kubanische Musikwissenschaftler Odilio Urfé wies in diesem Zusammenhang auf den charakteristischen, wehleidigen Akzent verschiedener kongolesischer Gesänge wie *yuka*, *makuta* und *maní* hin, der auch in der *columbia* zu finden ist.

Die musikalische Struktur der *columbia* ist einfach. Ein schneller Perkussionsrhythmus markiert den Beginn, dann ertönt die Stimme des *gallo* (Hahn) genannten Sängers, der Klagen oder Wehlaute in kurzen Modulationen interpretiert, die *lloraos*<sup>1</sup> genannt werden. Nach dieser Einleitung ertönt der eigentliche Gesang, in Form kurzer Texte, die meist Ereignisse, Dinge oder Personen aus dem spezifischen sozialen Umfeld thematisieren. Manchmal klingen die Gesänge geheimnisvoll oder rätselhaft. Darauf folgt der *estribillo* oder *montuno*. Bei diesem Teil, der in der *columbia* auch *capetillo* genannt wird, betreten die Tänzer die *valla* (Hahnenkampfplatz) genannte Tanzfläche.

Die *rumba columbia* wurde in ihrem ursprünglich ländlichen Kontext sowohl von Männern alleine als auch von Paaren getanzt. Heute ist sie jedoch ein reiner Männertanz. Alte Frauen berichten, dass sie als junge Mädchen selber die *rumba* getanzt hätten oder aber andere

---

<sup>1</sup> Vom span. *llorado* (geweint) (Anm. d. Hrsg.).



Frauen hätten tanzen sehen. *Yuka* und *matuka*, Vorgänger der *rumba columbia*, waren Paartänze. Bezüglich des direkten Einflusses des *maní*-Tanzes gibt es zahlreiche Belege von Frauen aus der Provinz Matanzas, die ihn tanzten. In der späteren Entwicklung des Tanzes in einem städtischen Kontext wurde er allerdings zu dem heutigen Solotanz für Männer.

Der Tänzer der *columbia* grüßt zu Beginn die *quinto*-Trommel, überquert die Tanzfläche und vollführt dann meist einige kleine Sprünge, wie man sie aus dem *congo*-Tanz *chola ngüengüe* der *regla kimbuisa* kennt. Er bewegt vor allem Schultern und Beine, die Haltung ist gerade, elegant, herausfordernd und er präsentiert sich den Zuschauern nach allen Seiten. Darauf folgt eine Abfolge von kreisförmigen Tanzfiguren. Die akrobatischen und filigranen Figuren sollen dem Tänzer Gelegenheit geben, seine körperliche Fähigkeit, Geschicklichkeit und Phantasie zu demonstrieren.

Manchmal werden besonders komplizierte Choreografien gezeigt, zum Beispiel balanciert der Tänzer ein Glas oder eine Flasche auf dem Kopf, er imitiert Ballettschritte oder Zirkusgesten oder stellt ein Baseballspiel, einen Boxkampf oder einen Messertanz dar. Der schnelle, segmentierte Rhythmus verlangt vom Tänzer eine große Beweglichkeit und absolute Körperbeherrschung. Die Boxkampf-Imitation als Bestandteil der so genannten *rumba de campo* (vom Land) kommt vom *maní*-Tanz. Die ausgesprochen figurative, klangvolle Polyrhythmik der *columbia* bestimmt auch die Vielfalt der Schritte des Tänzers. Insbesondere der *quinto* oder *repicador* spielt eine wichtige Rolle in der musikalischen Interpretation. Der Tänzer setzt einen Kontrapunkt zum Spiel des Trommlers, es entsteht ein regelrechter Dialog zwischen den beiden, wobei der *quinto*-Spieler jeden Schritt des Tänzers betonen muss.

Das Ensemble besteht klassischer Weise aus drei Trommlern, die Teil jedes *rumba*-Ensembles sind, und einem Instrument namens *gagua*, das aus einem Baumstamm oder aus wildem Zuckerrohr hergestellt wird und mit zwei Stöcken in einer konstanten rhythmischen Figuration im 6/8-Takt geschlagen wird.

In der *columbia* gibt es vier verschiedene Tanzstile: den *paso reforzado*, bei dem der Tänzer zu den Schlägen des *quinto* rhythmisch zusammenzuckt, den *paso palatino*, bei dem der Tänzer seine Beine gerade ausgestreckt bewegt, die *meta*, die durch kurze Schritte ge-

kennzeichnet ist, und die *columbia* selbst, die kreativste, freieste Form. Eine spezielle Variante ist die *jiribilla*. Diese ist am schnellsten und dynamischsten und beinhaltet sehr viele pantomimische Elemente.

Aus der Provinz Matanzas, der Wiege der *rumba columbia*, stammen die bekanntesten Interpreten: Benito Gonzales, als Sänger unter dem Namen "Roncona" bekannt, kommt aus der Ortschaft Jovellanos, aus Limonar kommt der berühmte Tänzer Alambre, aus Union de Reyes stammen Tomás Aldama, Marcos Zulueta, Faustino Drake und andere,<sup>2</sup> aus Cárdenas der unter dem Namen "Machaco" als Tänzer bekannte Alejandro Aguirre. Der Einfluss der *rumba columbia* breitete sich über die Orte Sagua la Grande<sup>3</sup> und Güines, wo es große *rumba*-Feste im Stadtviertel Leguina gab,<sup>4</sup> bis nach Artemisa aus, Heimatort berühmter *rumberos* wie Tumbalaye, Higinio Montes und Catalino Navalé. Schließlich erreichte die *columbia* die Provinzhauptstadt Matanzas, wo sie in den Vierteln "La Marina" und "Simpson" zum Klang von *cajones* und Trommeln gesungen und getanzt wurde. So entstand eine Tradition, die noch immer lebendig ist und die schließlich auch die Stadtviertel Havannas erreichte. Aus dem Viertel "Jesús María" stammen zahlreiche berühmte Interpreten der *rumba columbia* wie zum Beispiel Bonifacio Jenke, genannt "Carburo".

Die zweifellos wichtigste Figur in der Geschichte der *rumba columbia* ist José Rosario Oviedo, der unsterbliche "Malanga". Geboren am 5. Oktober 1885 auf der "Finca Esperanza" in der Gemeinde Alacranes, wuchs er in Union de Reyes auf, wo er sein ganzes Leben verbrachte. Águeda Álvarez<sup>5</sup> berichtet Folgendes über ihn:

Er war ein fröhlicher Mensch. Ein dunkelhäutiger, sehr kleiner, schmaler Schwarzer, das Gesicht voller Pockennarben. Er konnte mit den Augen sprechen. Er trank gerne Schnaps und liebte Feste. Er war der König. Wo auch immer er auftauchte, stieg die Stimmung: in einem *solar*, in einem Hinterhof, in der Vorhalle einer *bodega*. Damals kannte man keine *tum-*

<sup>2</sup> Z.B. Celestino Domech, Sabás Caraballo, Víctor Lafarté, Leoncio Terry, Ricardo Junco, José Drake, Ángel Calazán Drake.

<sup>3</sup> Hier sind insbesondere Pío Mobba, Cheché Mulú, Mulence und vor allem der berühmte "Papá Montero" zu nennen.

<sup>4</sup> Von dort stammen die *columbiano*-Musiker Frijolito, Tutuyo, Jacinto und Jorge Zalvidar.

<sup>5</sup> Águeda Álvarez war, wie auch Andrea Baró und Chichí Armenteros, zeitweise die Tanzpartnerin von "Malanga".

*badoras*, man begnügte sich mit Fisch- oder Kerzenkisten, einigen Löffeln und einer Hacke.

Justino Tarafa sagt über ihn: “Nach ihm habe ich keinen besseren gesehen. Er war ein Wunder. Er unterschied sich von den anderen. Niemals ging er als Erster. Er beobachtete die anderen, und dann machte er sein Ding. Er war für die *rumba* geboren”.<sup>6</sup> Mit dem Lied “Llora timbero”, das Faustino Drake in Unión de Reyes als *Hommage* auf ihn vertont hat, wird dem großen *columbiano* ein Denkmal gesetzt:

Oigo una voz que me llama:	Ich höre eine Stimme die mich ruft:
Arenilleo,	Arenilleo,
siento una voz que me dice:	ich fühle eine Stimme, die mir sagt:
Malanga murió.	Malanga ist gestorben.
Unión de Reyes llora	Unión de Reyes weint
a su timbero mayor,	um seinen größten <i>timbero</i> ,
que se fue regando flores	der Blumen streuend davon ging
desde Matanzas a Morón...	von Matanzas bis Morón...

“Malanga” führte das Leben eines *Bohemien*, eines Nomaden, der nie einen festen Wohnsitz besaß. Als er 1923 38-jährig in Morón starb, wo er als Zuckerrohrschneider gearbeitet hatte, hinterließ er eine Menge Geheimnisse und Legenden.

In den Städten, besonders in Havanna und Matanzas, veränderte sich die *rumba columbia* aufgrund verschiedener musikalischer und äußerer Einflüsse. Im städtischen Umfeld veränderten sich die Sprache, die Themen und die Form. Besonders im tänzerischen Ausdruck wurden verschiedene Einflüsse deutlich. Elemente aus dem Theater kamen hinzu, der mimetische Ausdruck wurde verstärkt, der Tanz mischte sich mit gymnastischen Elementen. In den Armenvierteln von Matanzas und Havanna kam die *rumba columbia* mit der Kultur der *Abakuá*<sup>7</sup> in Kontakt. Die Figur des *diablito* oder *íreme* wurde in den Tanz aufgenommen.

Heute beeinflussen auch Karate, *break dance* und andere zeitgenössische Elemente die *columbia*. Die Musik wird immer schneller, die Perkussion immer komplexer, in den Texten werden Themen des täglichen Lebens aufgegriffen. Dabei geht die Authentizität dieser

<sup>6</sup> Interview mit Justino Tarafa.

<sup>7</sup> Siehe das Kapitel über die Musikformen der afrokubanischen Kulte in diesem Buch.

populären Ausdrucksform nicht verloren, die vor hundert Jahren auf den Zuckerrohrplantagen, auf der roten Erde von Unión de Reyes in der Provinz Matanzas, entstand, diesem "Konservatorium der afrokubanischen Kulturen".

## 2. Im *yambú* gibt es kein *vacunao*

Eine andere, urbane Form der *rumba*, der *yambú*, entstand im 19. Jahrhundert, als die ersten freien Schwarzen in die Städte Kubas kamen. Charakteristisch ist das langsamere Tempo, mit einem stärkeren rhythmisch-perkussiven Charakter, das den *yambú* sowohl von den vorhergehenden als auch von den nachfolgenden Formen der *rumba* unterscheidet. Das rhythmische Schema entspricht wie in den anderen Formen einem 2/4-Takt. Bei der Suche nach seinen Vorgängern gelangt man zur Chaconne und der Sarabande, oder zur *calenda* und dem *chuchumbé*, die beide im afrokaribischen Schmelztiegel entstanden. Ein wichtiger Einfluss kommt von den *tahona*-Gesängen aus den Armenvierteln von Havanna und Matanzas, die von Trommeln begleitet werden. Laut Fernando Ortiz gibt es ein ähnliches Wort im westafrikanischen Gabun, das einen Tanz bezeichnet.

Das *conjunto* des *yambú* besteht aus einem *cajón*, über dem der *salidor* sitzt, einem kleinen *cajón* (*cajonito*), den der *repicador* spielt, Löffeln, die auf einer Kiste geschlagen werden und *claves*, die den langsamen, ruhigen Rhythmus betonen. Der *cajón* wird seitlich mit der Handfläche der linken Hand geschlagen, während die rechte Hand dazu einen Kontrapunkt spielt, der die rhythmische Basis bildet. Dies geschieht, indem sich zwei Schläge der Daumen mit einem trockenen Schlag der geschlossenen Faust auf die vordere Seite abwechseln. Der *cajonito* wird mit beiden Händen geschlagen, wodurch ein gleichmäßiger Rhythmus, der so genannte *repiqueteo*, entsteht. Mit den auf eine kleine Kiste geschlagenen Löffeln wird eine rhythmische Figur produziert. Der Gebrauch von Kisten zum Trommeln war bei den afrikanischen Sklaven seit dem letzten Jahrhundert üblich. Die aus dem Kongo-Gebiet stammenden Schwarzen benutzten einen *ndembo* genannten Kasten, der als Vorgänger der in Kuba üblichen *cajones* gelten kann. Genauso begleiten die Schwarzen in andere Teilen Amerikas ihre Gesänge und Tänze, indem sie Kästen als Trommeln verwenden. Der *congo*-Tanz, der früher in New Orleans sehr beliebt war,

wurde Lafcadio Hearn<sup>8</sup> zufolge “auf Kisten, die mit einem Stock geschlagen wurden, begleitet”.

Die Struktur des *yambú* entspricht der Struktur der anderen Formen der *rumba*. Er beginnt mit den typischen *claves*, darauf folgt die *lalaleo* oder *diana* genannte Einleitung des Solosängers, die hier länger als im *guaguancó* ist. Es folgt ein kurzer Gesangspart, worauf der Chor antwortet und der Refrain einsetzt. Dann betreten die Tanzpaare die Tanzfläche.

Der Folklorist und *rumbero* Pecky Pérez definiert den *yambú* folgendermaßen:

Obwohl der Rhythmus eher langsam ist, ist die Art zu singen schneller; der Rhythmus ist ruhiger, etwas verzögert, der Gesang ist schneller, so dass Gesang und Rhythmus einen Kontrapunkt bilden. Zu Beginn waren die Texte des *yambú* kürzer, der *montuno* länger, später gab es einen längeren Text, ein Gedicht, die Beschreibung von irgendetwas, es wurde von irgendwelchen Ereignissen erzählt. Der Gesang des *yambú* ist sehr melodios.

Die Melodie des *yambú* entsteht als ein Kontrapunkt zur rhythmischen Basis, die eine bemerkenswerte Vielzahl von Akzenten besitzt. Über allem steht die Synkope. Dazwischen liegen Vierteltriolen, die dem ganzen eine besondere Note verleihen. Die Einflüsse sowohl von *Yoruba*-Gebetsliedern als auch von spanischen Chören sind offensichtlich. Im Allgemeinen ist ein *yambú* anonym, das heißt, seine Herkunft verschwimmt im Rahmen des Kollektiven. Seine Texte sind normalerweise humoristisch, schelmisch, satirisch, spaßige Anspielungen auf Aspekte des täglichen Lebens.

Die Choreografie ist durch eine Langsamkeit und Sanftheit der Bewegungen der Tanzpaare gekennzeichnet, die sich unter den pantomimischen Tänzen mit erotischer Bedeutung verorten lässt, wie man sie im afroamerikanischen Kontext häufig antrifft. Im Prinzip handelt es sich um eine artistische Darstellung von alten sexuellen Riten. Das Paar inszeniert einen Liebesdialog, in dessen Verlauf die Frau sich sehr graziös und voller Koketterie dem Mann entzieht, während dieser versucht, sie zu erobern. Pecky Pérez beschreibt die tänzerische Begegnung folgendermaßen:

---

<sup>8</sup> Vgl. Hearn (1923): *Two years in the French West Indies*. New York.

Der Mann betritt die Tanzfläche und grüßt die Trommel. Dann beginnt er, die Frau tanzend zu umkreisen, als ob er versuchen würde, sie zu verführen. Die Frau erkennt jedoch die Intention des Mannes und antwortet ihm, indem sie ebenfalls beginnt, in kunstvollen Figuren um ihn herum zu tanzen, wodurch die beiden in eine Beziehung zueinander treten. Mit Gesten und tänzerischen Gebärden offenbart ihr der Mann seine Absicht. So geht der Dialog weiter, bis er sie schließlich erobert und mit sich nimmt.

Der *yambú* wurde zu Beginn ausschließlich von älteren Personen getanzt, daher waren die Bewegungen langsam, elegant, harmonisch und voller Sinnlichkeit. In fast allen Dörfern gab es Tänze für die Alten. Der Tanz als soziale Aktivität der Schwarzen wurde ausschließlich von alten Leuten praktiziert. Später wurde der *yambú* auch von jungen Leuten getanzt, die dabei die Alten imitierten, indem sie Müdigkeit und Langsamkeit darstellten. Es gibt keine lasziven Elemente im *yambú*, so wie die für den *guaguancó* typische Geste der Besitzergreifung, die *vacunao* (ugs.: Impfung) genannt wird und eine starke sexuelle Konnotation besitzt. Daher rührt der klassische Ausspruch “En el yambú no se vacuna” (“Im *yambú* wird nicht geimpft”).

Bei dem Tanz werden vor allem Hüften und Schultern bewegt. Der kunstvollere Teil wird von der Frau getanzt, aber auch der Mann spielt eine wichtige Rolle in der Choreografie. Diese erreicht einen Höhepunkt, wenn der Tänzer ein Taschentuch fallen lässt und es dann in einer schnellen Bewegung mit dem Mund vom Boden aufhebt. Obwohl die afrokaribischen Einflüsse im *yambú* vorherrschend sind, beinhaltet er doch auch Schritte des *zapateo* und anderer aus Spanien stammender Paartänze.

Die folgenden Verse, die 1882 in Havanna veröffentlicht wurden, verdeutlichen, wie der harmonische Rhythmus von Frauen kultiviert worden ist:

La rumba es un baile donde  
todo el cuerpo se menea;

ninguna mujer se esconde  
cuando bailarla desea

...

Las mujeres bailan rumba  
y critican el can-can  
porque con el tumba-tumba  
de la rumba tumbarán.

Der Rumba ist ein Tanz  
bei dem der ganze Körper in Bewegung  
ist;  
keine Frau versteckt sich  
wenn sie sie tanzen will

...

Und die Frauen tanzen Rumba  
und kritisieren den Can-Can,  
denn die Trommeln  
der Rumba verführen sie.

Etliche *yambús* sind heute noch bekannt. Einer davon ist “Castillo mangüé”, der von einem Ausruf der Straßenhändler her stammt:

Yo quiero saber, mi mama, cuando me muera yo arriba de quién, maye santa, me llorarán. Yo no quiero que me lloren, yo quiero que a mí me canten, mama, un lindo yambú, como aquél que ayer decía, pregonando por las calles de La Habana: Oh, mangüé. – Castillo mangüé...	Ich möchte wissen, meine Mama, wann ich sterben werde von oben herab, oh Heilige, werden sie mich beweinen. Ich will nicht, dass sie um mich weinen, ich will, dass sie mir einen schönen <i>yambú</i> singen, Mama, wie den, den ich gestern sang, lauthals rufend in den Straßen von Havanna: Oh <i>mangüé</i> . – Castillo Mangüé...
---	--

Ein anderer *yambú*, der auch heute noch zum Repertoire der Sänger gehört, ist “María Belén”, in dem es heißt:

Quién no goza, quién no baila al compá e María Belén.	Wer genießt nicht, wer tanzt nicht zum Rhythmus von María Belén
---	---

Worauf der Chor antwortet:

Aé, María Belén,	--
aé, María Belén.	--

In seinem kurzen Text beinhaltet der *yambú* den ganzen Witz und die Genialität der populären Imagination mit einem derart surrealistischen Hintergrund, dass er selbst die Lehrer der Pariser Schule erstaunen würde, etwa in dieser endlos wiederholten Melodie von überraschender Schönheit:

El diablo me lleva, mama, dígame que no, por dios!	Der Teufel holt mich, Mama, sag ihm, er soll das lassen, bei Gott!
---	---

Ebenso werden, begleitet vom einzigartigen Klang der *clave* und des *cajón*, weiterhin verschiedene Lieder dieses Stils gesungen, wie *A lo maribá*, *La meneadera*, *Avemaría morena* oder jene klassische *rumba*, welche die Unruhe eines Mannes ausdrückt, der mit außergewöhnlicher Offenheit bekennt:

Yo quiero pasar donde mi negra tiene el cuarto para ver si ella lo tiene como quiero yo	Ich möchte dorthin gehen wo meine Schwarze ihr Zimmer hat, um zu sehen, ob sie es so hat, wie ich es mag.
--	--

Der Geburtsort des *yambú* liegt in den überwiegend von Schwarzen bewohnten Armenvierteln von Matanzas und Havanna, dort vor allem Jesús María und Belén. Seinen Höhepunkt erreichte er Ende des 19. Jahrhunderts. In der Biografie des ehemaligen Sklaven Esteban Montejo *Der Cimarrón* erzählt dieser von einer Szene, die sich 1899 in Havanna ereignet hat:

Andere schleppten mich ab in die Stadtviertel am Hafen, wo ein Brunnen war und eine Straße mit Laternen und Lastschiffen, die man in der Nähe liegen sah. Da gab es mehr *rumba*-Musik als irgendwo sonst; Rumba mit Tamburin und Trommeln. Sie spielten auf kleinen Trommeln und auf großen, die man zwischen den Knien hatte. Alle Straßen und drinnen die Häuser waren voller Schemel. Die Leute setzten sich; Alte und Junge tanzten, bis sie umfielen. Die Häuser der *ñáñigos* waren erleuchtet.<sup>9</sup>

Innerhalb der heutigen *rumba* hat der *yambu* keine große Bedeutung mehr, obwohl es immer noch Autoren gibt, die *yambus* schreiben und die *rumba*-Ensembles sie weiterhin in ihrem Repertoire haben. Man muss sich vor Augen führen, dass der *yambu* Vorgänger des *guaguancó* ist. Und als Zeichen der Wertschätzung ertönt in einer *rumba* immer noch die Phrase: “Aé, eá, aé, eá!/ ¡Qué bueno, qué bueno, aé!”

### 3. Der *guaguancó*: Die Chronik des Volkes

Der *guaguancó* entstand Ende des 19. Jahrhunderts in den Vororten von Havanna und Matanzas. Er entstand aus dem *yambú*, assimilierte auch Elemente der *columbia*, entwickelte jedoch daraus einen eigenen Charakter. Der *cabildo*, eine Gesellschaft zur gegenseitigen Nachbarschaftshilfe der Bevölkerung afrikanischer Herkunft, war ein Zentrum zur Förderung der Musik- und Tanzformen der verschiedenen *rumba*-Arten.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten sich neben den lyrischen Chören und den *coros de clave* auch die *coros de guaguancó*. Berühmt waren in Matanzas die Chöre “Paso Franco” aus dem Ortsteil Carragao und “Los Roncos” aus Pueblo Nuevo. Auch in Havanna entstanden bekannte Gruppen dieses Formats.<sup>10</sup> Diese Chöre über-

<sup>9</sup> Vgl. Miguel Barnet (1999): *Der Cimarrón*. Frankfurt/Main [Original 1966], S. 216.

<sup>10</sup> So z.B. “El Lugareño” aus dem Viertel “Jesús María”, “La Estrella Italiana” aus “Los Sitios”, “Los Capirotes” aus Colón oder “Los Rápidos” aus Belén.



nahmen melodische Elemente der lyrischen Chöre und der *coros de clave*.

In rhythmischer Hinsicht ist der *guaguancó* lebendiger, dynamischer und schneller als sein Vorgänger, der *yambú*. Der Gesang ist flüssiger. Begleitet wird er von drei Trommeln – *salidor*, *tres golpes* und *quinto* –, zwei *claves*, die das Tempo vorgeben, und einer kleinen Kiste aus Holz, auf der mit zwei Löffeln ein festes Muster gespielt wird. Insbesondere in Matanzas verwendet der *quinto*-Spieler an seinen Handgelenken einige Gefäßbrasseln (*marugas*), die *nkembi* genannt werden. Zum Spiel der Perkussion, das eine sehr reichhaltige Polyrhythmik beinhaltet, meint der Forscher Israel Moliner aus Matanzas:

Die tiefste Trommel ist diejenige, die das Tempo hält, und die zugleich mit ihren wiederholten Rhythmen die klangliche Basis des Instrumental-Ensembles bildet. Aber in diesem Fall wird die offensichtliche rhythmische Strenge kompensiert durch die Suche des Spielers nach verschiedenen Klängen durch verschiedene Schlagarten, wodurch sich die Virtuosität und die Geschicklichkeit seines Spiels zeigen. Die mittlere Trommel ist freier in ihrem Spiel und kann gelegentlich einen Dialog mit dem *quinto* aufbauen, ihre Muster bleiben jedoch regelmäßiger als die des *quinto*. Wenn eine echte Beziehung besteht und sich die beiden Trommler in musikalischer Hinsicht gut kennen, bringt das vom Zufall abhängige Spiel völlig unvorhersehbare Ergebnisse hervor. Die dritte Ebene, die virtuoseste von allen, liegt in den Händen des *quinto*-Spielers, der in der Lage sein muss, kontinuierlich zu improvisieren, um sich nicht zu wiederholen.

Im *guaguancó* hat der Gesang einen längeren Einleitungsteil als beim *yambú*. Der Solist intoniert einen narrativen Text in verschiedenen metrischen Schemen oder auch in Prosa – gelegentlich von einer *décima* unterbrochen, in dem aktuelle Ereignisse wie Liebesbeziehungen, nationale, politische, lustige oder sonstige Vorkommnisse erzählt werden, wie eine wahre Chronik des täglichen Lebens. Der andalusische Einfluss im Tremolo und den Improvisationen des Sängers ist offensichtlich. Im Hinblick auf die Poetik und die Melodik ist der *guaguancó* die *rumba*-Art von höchster Qualität. Wenn die Liebe besungen wird, entstehen Texte wie dieser unübertreffliche von Gonzalo Asencio, genannt “Tío Tom”:

Siento que me regaña el corazón,  
porque tus lágrimas son mi llanto,

y es que yo a ti te quiero tanto, que  
a veces me voy lejos de este mundo.  
No sé si es el amor que tú has sembra-  
do en mí  
no sé si es el cariño que te tengo

que mirando tu imagen me entretengo  
y entonces me regaña el corazón.

Ich fühle, wie sich mir das Herz  
zusammenzieht, weil deine Tränen  
auch mein Weinen sind,  
und ich liebe dich so sehr, dass ich  
manchmal dieser Welt entfliehe.  
Ich weiß nicht, ob es die Liebe ist,  
die du in mir gesät hast,  
ich weiß nicht, ob es die Zuneigung  
ist, die ich für dich empfinde,  
dass ich fortwährend dein Bild  
anschaue,  
und es mir dann das Herz zusam-  
menzieht.

Auch hier findet sich, wie in vielen anderen Beispielen, ein unpassen-  
der *estribillo*:

Si tú me lo das, por qué me lo quitas  
Jorobita, jorobita, lo que se da no se  
quita...

Wenn du es mir gibst, warum  
nimmst du es mir weg?  
Kleine Bucklige, was man gibt,  
nimmt man nicht wieder weg...

Ein anderer melodioser *guaguancó* bezieht sich auf einen geschichts-  
trächtigen Ort der Freiheitskämpfe des kubanischen Volkes:

Allá, en los confines de Oriente se  
encuentra  
Sierra Maestra.  
Defiéndola, buen cubano, con la vida,  
con valor, allá en la Sierra Maestra  
triunfó la Revolución...

Dort im Osten [Kubas] befindet sich  
die Sierra Maestra.  
Ich verteidige sie, als guter Kuba-  
ner, mit dem Leben, mit Mut: Dort  
in der Sierra Maestra triumphierte  
die Revolution.

Ein weiterer Gesang von Ignacio Piñeiro dagegen deckt die menschli-  
che Falschheit auf und spricht das Verhalten eines vermeintlichen  
Freundes an:

Para qué me saludas cuando me ves y  
luego me tiras...

Cansado me tienes con tu hipocresía  
y con tanta falsedad.  
Ahora me llamas, ahora me llamas, el  
día menos pensado

voy a darte un escarmiento para que  
así me sepas tratar.

Wofür grüßt du mich, wenn du mich  
siehst und mich später aufs Kreuz  
legst...

Ich bin deiner Heuchelei und deiner  
Falschheit müde.

Jetzt rufst du mich, jetzt rufst du  
mich, an dem Tag, an dem du es am  
wenigsten erwartest,  
werde ich dir eine Lehre erteilen,  
damit du lernst, wie du mich zu be-  
handeln hast.

Er endet erwartungsgemäß mit einem *capetillo* von surrealistischem Zuschnitt, der mit dem einleitenden Text wenig zu tun hat:

Para las niñas y pa' las señoras	Für die Mädchen und die Damen
– Con, con, có, que me muero...	– Con, con, có, dass ich sterbe...

Das Ursprungsambiente der *rumba* wird in einem Stück von Calixto Callava deutlich, in dem die Gasse der *rumberos* im Ortsteil Belén besungen wird:

Cerca del mar está el callejón de mis recuerdos, y del propio mar donde trabajo yo se está divirtiéndose la gente y a mí que me gusta el ambiente me voy para allá. Desde el patio de la casa donde vivo yo siento sonar los tambores que son primores. Porque tienen sabor se está divirtiéndose la gente y a mí que me gusta el ambiente. Me voy para allá...	Nahe dem Meer ist die Gasse meiner Erinnerungen, nahe bei diesem Meer arbeite ich, wo die Leute sich vergnügen, und mir gefällt das Ambiente, dort gehe ich hin. Vom Innenhof des Hauses in dem ich lebe, spüre ich die Trommeln, die klingen, dass es eine wahre Freude ist. Weil sie "sabor" haben amüsieren sich die Leute und mir gefällt das Ambiente. Dort gehe ich hin...
--	---

Hinsichtlich der Funktion als sozialer Chronik des einfachen Mannes muss auf die Verwandtschaft dieser Musikform mit Genres wie der brasilianischen Samba, dem mexikanischen Corrido, dem argentinischen Tango, dem nordamerikanischen Blues und der spanischen Romanze hingewiesen werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Behauptung des brasilianischen Folkloristen Oneyda Alvarenga, der im Bezug auf die brasilianische Musik versicherte: "Viele unserer aktuellen urbanen Sambas zeigen den Einfluss der *rumba*".

Die Choreografie des *guagancó* ist sehr reichhaltig. Sie weist einen stark erotischen Inhalt auf, eine sexuelle Pantomime, und wird paarweise von einem Mann und einer Frau getanzt. Die beiden zeigen ein Spiel von Annähern und Zurückweichen, von Anziehung und Zurückweisung. Der Mann verfolgt die Frau, er versucht, sie zu erobern, während sie ihm ausweicht. Diese Choreografie ist verwandt mit dem afrokubanischen *yuka*-Tanz, der brasilianischen Ombligada und anderen afroamerikanischen Tänzen. Die Tänzerin vollführt Bewegungen mit den Schultern, den Hüften und den Füßen, während sie ihren Unterleib mit einem Halstuch, einer Decke, ihrem Rock oder ihren Hän-

den bedeckt. Der Mann nähert sich ihr und versucht, sie mit einer eindeutigen Beckenbewegung zu "impfen", während Chor und Sänger den *estribillo* singen und der *quinto*-Spieler kunstvolle Figuren ausführt. Wenn sich die Frau nicht mehr länger bedecken kann, vollzieht der Mann die "Impfung" (*vacunao*, in Matanzas auch *abrochao*, "Zuknöpfen" genannt) und die Frau macht eine Geste der Niederlage. Manchmal wird die Besitzergreifung der Frau durch eine Geste mit dem Bein oder der Hand angedeutet. Danach betreten auch andere Tänzer die Tanzfläche.

Obwohl es viele namhafte Autoren von *rumba*-Texten gibt, bleibt doch die weitaus größere Zahl von Liedverfassern anonym. Zu den bekanntesten Autoren gehören Ignacio Piñero, Gonzalo Asencio, Evaristo Aparicio, oder Chano Pozo.<sup>11</sup>

Die zahlreichen hervorragenden Perkussionisten aufzuzählen scheint fast unmöglich zu sein. Unbedingt zu nennen sind Chano Pozo, Patato, Armando Peraza und Tata Güines.<sup>12</sup> Dann gibt es noch zahlreiche bekannte Gruppen wie "Los Muñequitos de Matanzas", "Conjunto de Clave y Guaguancó" oder "Agrupación Folklórica de Matanzas".<sup>13</sup>

Zu den berühmtesten Sängern der *rumba guaguancó* gehören Agustín Pina, Miguel Chappotín und Trinidad Torregrosa<sup>14</sup> sowie weibliche Stimmen wie die von Mercedes Alonso, Merceditas Valdés und Celeste Mendoza.<sup>15</sup> Und auch die Tänzer bilden ein wahrhaft endloses Universum.

<sup>11</sup> Weitere bekannte Namen sind Alberto Zayas, Calixto Callava, Santos Ramírez, Pascual Herrera, Mario Drake, Silvestre Méndez, Florencio Calle und Esteban Lantrí.

<sup>12</sup> Zu den bekannten Perkussionisten gehören auch Agustín Gutiérrez, Ángel Contreras, Julio Basave, Pedro Izquierdo, Félix Xiqués, Eloy y Virgilio Martí, Juan Romy, Cándido Camero, Carlos Valdéz, Julio Collazo, Jacinto Scull und Lazarito Quinto.

<sup>13</sup> Nennenswerte Gruppen sind "Erstrellas Amalianes", "Los Papines", "Coro Folklórico", "Yoruba Andabo", "Los Rumboleros" und "Los Colombianos de Cárdenas".

<sup>14</sup> Andere bekannte Namen sind Flor de Amor, Mario Alán, Mario Frake, Gregorio Hernández, Felipe Alfonso, Cándido Zayas, , Alberto Zayas, Juan Núñez, Benito González, "Roncona", Juan Campos, Rolando Rodríguez, Esteban Lantrí, Saldiguera, Hortensio Alfonso, "Virulilla".

<sup>15</sup> Weitere bekannte Sängerinnen sind Lucrecia Oxamendi, Zenaida Armenteros, Cecilia Leonard, Liduvina Drake, Manuela Alonso und Inés María Carbonell.

Das kubanische Volk war fähig, diesen unsterblichen Klang lebendig zu halten. Ausgehend von älteren afrohispanischen Elementen wurde im kubanischen Schmelztiegel eine Ausdrucksform geboren, die im Melodischen, Rhythmischen, Harmonischen, Tänzerischen und Kontextuellen eine Widerspiegelung des tiefsten Wesens dieses Volkes ist.

Gegenwärtig wird die *rumba* zusammen mit anderen zeitgenössischen Stilen und Arten gesungen, gespielt und getanzt. So entsteht ein *guaguancó guarapachanguero*, in dem das traditionelle Perkussionschema variiert wird. In diesem vollführen der *tumbador* und der *tres golpes* eine gewaltige Polyrhythmik, in der die *toques* von *conga*, *rumba* und *pachanga* mittels eines synkopierten Modus kombiniert werden. Die Texte erzählen von allem Menschlichen und Göttlichen, mit direkten Bezügen auf die alltägliche Umwelt. Es werden auch moderne Phrasen eingebaut, und die *estribillos* sind gleichermaßen graziös wie gewagt. Auch Lieder aus der populären Tanzmusik fließen in den *guarapachanguero* ein. Die Erfinder dieses Stiles waren "Los Chinitos" aus San Miguel del Padrón, eine *rumba*-Gruppe. Aber diese Mischform ist bereits ins Repertoire fast aller *rumba*-Gruppen eingegangen: Tradition und Moderne im ewigen Dialog!

Übersetzung: Julia Gebauer/Patrick Frölicher



## **Interview.**

### **Der Trommler der *orishas*: Tata Güines**

Tata Güines (\*1930), mit bürgerlichem Namen Arístides Soto, ist als *tumbadora*-Spieler seit fast 60 Jahren in verschiedenen Bereichen kubanischer Musik aktiv. Ob *rumba*, Jazz, Tanzmusik oder Elektroakustik, in seiner musikalischen Karriere hat er verschiedenste Genres ausprobiert. 1954 nahm er seine erste Platte auf, ein längerer Aufenthalt in den USA folgte. Von 1959 bis heute hat er mit nahezu allen bekannten Gruppen und Interpreten Kubas zusammen gespielt.

*Wann hast du begonnen, Musik zu machen, und warum hast du dir die tumbadora als Instrument ausgesucht?*

Ich habe mit sechs Jahren in meinem Dorf, Güines, im Süden von Havanna, begonnen, Bongos zu spielen. Die hatte ich mir selbst gebaut aus einer größeren Blechbüchse, in der vorher Wurst gewesen war, und aus einer kleineren Milchkdose. Mein Vater, ein Gitarrist, hatte ein Sextett, das traditionelle Musik spielte. Und ich habe dort mitgespielt und nach und nach auch andere Trommeln spielen gelernt, denn Güines ist ein sehr traditionelles Dorf, wo alle Trommelarten gespielt wurden bzw. werden. Ich bin mit der *rumba* und ihren Spielarten aufgewachsen und mit *yoruba*-Riten aller Art.

*Es gibt ja verschiedene Gruppen afrikanischer Vorfahren auf Kuba, und alle benutzen unterschiedliche Rhythmen bei ihren Zeremonien. Zu welcher Gruppe gehörst du bzw. deine Familie?*

Ich gehöre zur Gruppe der *Yoruba*. Aber ich bin mit allen Religionen aufgewachsen, da in Güines alle Arten von Religion praktiziert werden.

*Und welchen Einfluss hat die Religion auf die Musik?*

Alle Gesänge, egal ob von den *Yoruba*, den *Abakuá* oder anderen bilden einen wichtigen Teil der kubanischen Musik, übrigens auch der Poesie von Nicolas Guillén und anderer großer kubanischer Dichter.

*Lange Zeit war es verboten, die religiöse batá-Trommel in der Öffentlichkeit zu spielen, nur um sich an der Musik zu erfreuen. Wie ist das heute?*

Heute wird sie von jedem, von Orchestern oder bei öffentlichen Tänzen und Festen, verwendet. Sie ist ein weiteres Instrument, das sich in die kubanische Populärmusik eingefügt hat.

*War es kein Problem für die Gläubigen, dass dieses Instrument in die weltliche Musik eintrat?*

Nein, denn es ist immer noch verboten, bestimmte Trommeln öffentlich zu spielen. Sie können nur gespielt werden, wenn es eine *yoruba*-Zeremonie gibt, ein religiöses Fest in einem Haus, zu dem nur die Gläubigen gehen. Dann handelt es sich um die heiligen Trommeln, die *tambores añá*. Die dürfen auch nicht von jedem gespielt werden. Man muss dazu berufen sein. Bei den Trommeln, die in der Musik verwendet werden, handelt es sich nicht um heilige *tambores*. Ich darf alle Arten von Trommeln spielen.

Nach den Bongos habe ich aber zunächst von meinem Onkel Angá Bass gelernt und ihn einige Jahre gespielt. Zur endgültigen Entscheidung, *tumbadora* zu spielen, hat mich Chano Pozo inspiriert. So bin ich später auch zum Jazz gekommen, denn er war der erste, der das spielte, was heute Latin-Jazz genannt wird.

*Hast du ihn persönlich gekannt?*

Sicher, ich habe ihn in Havanna kennen gelernt, als ich so 15 Jahre alt war.

*Du machst seit rund sechzig Jahren Musik und gehörst zu den bekanntesten kubanischen Musikern. Du hast in fast allen Genres gespielt: Traditionelle Musik, Jazz, Tanzmusik etc. Es gab auch Experimente mit elektroakustischer Musik, oder?*

Ja, mit Juan Blanco. Gemeinsam mit dem verstorbenen Guillermo Barreto habe ich Ende der sechziger Jahre Perkussion in mehreren Stücken gespielt. Es ist sehr gut geworden. Ich bin zunächst einmal jeder Art von Musik gegenüber offen. Jede Erfahrung bringt einen weiter. Ich habe auch schon Aufnahmen mit indischer Musik gemacht, mit *tabla*-Trommeln und anderer indischer Perkussion. Ich hatte ihren



typischen Rhythmus nur einmal zuvor gehört und konnte sie dann spielen. Da hilft dir das Gehör und alle Erfahrungen. Wenn dich jemand bittet, einen bestimmten Rhythmus zu spielen, musst du das auf der *tumbadora* können.

*In den fünfziger Jahren hast du zwei Jahre in einem Orchester im Hotel Waldorf Astoria in New York gearbeitet. Erzähl mir ein wenig von dieser Zeit.*

Das war 1957. Ich ging mit dem Orchester "Fajardo y sus Estrellas" dorthin und dann wurde mein Name bekannt. Aber bevor wir im Waldorf Astoria spielten, haben wir in einem Latino-Tanzsaal, dem Gran Palladium, gearbeitet. Dort haben alle wichtigen lateinamerikanischen Musiker gespielt, Machito, Tito Puente, Tito Rodríguez, Eddie Palmieri etc. Im Waldorf Astoria dann spielte ich öfter ein langes Solo und schließlich fragte man mich, ob ich in der Show des Hotels nicht eine *rumba* begleiten wolle. Ich sagte zu und musste Fajardos Orchester verlassen. Es war nicht leicht für einen jungen Perkussionisten, an einem so bedeutenden Ort zu spielen, wo die Berühmten und Reichen hingingen. Aber nach einer Zeit fühlte ich mich sehr wohl. Es gab jeden Tag eine Show und ich habe mich sehr amüsiert.

*1959 bist Du nach Kuba zurückgekehrt. Zu einer Zeit, als viele Musiker Kuba aus ökonomischen und/oder politischen Gründen verließen. Warum?*

Weil ich mein Land, weil ich Kuba liebe. Ich war seit 1955 auf Reisen. Und ich bin immer wieder nach Kuba zurückgekehrt. Viele sind in den USA geblieben und haben mich gefragt: Warum bleibst du nicht hier? Ich habe ihnen gesagt, dass ich ohne meine Familie nicht existieren kann. Ich brauche Kuba. Schon nach einem Monat vermisse ich es. Ich bin in dieser Umgebung aufgewachsen. Und ich bin 1959 nach Kuba zurückgekehrt, weil es mir gefiel, auf Kuba zu sein, nicht aufgrund von politischen Gründen.

*In den fünfziger/sechziger Jahren gab es eine Gruppe mit dem Namen "Los Amigos" mit Frank Emilio Flynn und anderen Musikern, die eine große Bedeutung für den kubanischen Jazz hat. Warum?*

"Los Amigos" gab es schon seit 1957/58. Die Gruppe fand sich während der *descargas*, die immer wieder in den verschiedenen Klubs von

Havanna stattfanden. Die Idee hatte der Schlagzeuger Guillermo Barreto. Hinzu kamen Papito Hernández am Bass, Frank Emilio am Klavier, Gustavo Tamayo *güiro* und *claves* und ich an der *tumbadora*. Wir spielten Stücke von kubanischen Komponisten wie César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez u.a., aber im Stil des Latin-Jazz, den wir selbst entwickelten. Alle brachten ihre Ideen ein. Wir spielten natürlich auch *mambo*, *cha-cha-chá* etc. Aus dieser Gruppe sind viele weitere entstanden. Sie wirkt im Jazz bis heute nach.

*Könntest du dir vorstellen, in Projekten oder mit Gruppen zu arbeiten, die Rap, House oder Techno spielen?*

Ich höre mir diese Sachen hin und wieder an, aber die sind eher etwas für die Jugend. Aber jede Musik, die gut gemacht ist, egal mit welchem Rhythmus, ist gute Musik. Die Jugend hat ein Recht darauf, ihre musikalischen Ideen umzusetzen. Die Musik hat keine Grenzen, sie ist frei wie der Wind.

Das Interview führte Torsten Eßer im September 2001  
in Viersen.

María Teresa Linares

## Musik der weißen Bauern. Der *punto cubano*

### 1. Die mögliche Herkunft

Ein großer Teil der auf dem Land lebenden kubanischen Bevölkerung entwickelte eine Musik mit eindeutig spanischen Einflüssen, die ihre kubanische Identität um die Mitte des 18. Jahrhunderts fand. Dies belegen zumindest die zugänglichen Quellen.<sup>1</sup> Die in Spanien Ende des 15. und im 16. Jahrhundert gesungene Volksmusik war Ausgangspunkt eines transkulturellen Prozesses, aus dem Lieder hervorgingen, die von Saiteninstrumenten begleitet wurden. Diese Instrumente waren vermutlich Vorläufer des kubanischen *tiple*. Die Lieder bestanden aus Melodien, die an vierzeilige Strophen angepasst waren, manchmal mit einem Refrain. Die achtsilbigen Verse wurden mitunter wiederholt, um dem Lied eine längere Form zu verleihen. Dieser Transkulturationsprozess prägte in Kuba die Gesangsform, die heute als *punto cubano* bekannt ist.

Die ländliche Musik (*música campesina*) Kubas war anfangs durch die Kombination von gesungenen Strophen (*llanto*) mit dem Tanz eines getrennt tanzenden Paares (*zapateo*) gekennzeichnet. Der Gesang wurde von Reisenden und Chronisten als „geistreicher und sehnsüchtiger Gesang“ beschrieben, begleitet vom „wehklagenden *tiple*“ und gesungen in „*décimas espinelas*“. Diese drei Merkmale – Gesangslinie, Saiteninstrument und zehnzeilige Strophen – sind die Stilelemente, die mit den spanischen Kolonisatoren zu verschiedenen Zeitpunkten und auf unterschiedlichen Wegen eingeführt wurden, bis sie sich im 18. Jahrhundert konsolidierten. Diese Elemente beeinflussten zunächst die Bevölkerung der städtischen Siedlungen in der Nähe der Küsten, dort wo die Landwirtschaft anfänglich dem unmittelbaren Lebensunterhalt diene, jedoch später durch Tabak- und Zuckerrohrpflanzungen sowie Viehzuchtbetriebe kommerzialisiert wurde. Etwa

---

<sup>1</sup> Vgl. Linares (1999).

bis zum Jahre 1630 hatten sich diese Stilelemente in allen Landstrichen nahe der Städte im Westteil der Insel verbreitet.<sup>2</sup>

## 2. Die Einwanderung

Die erste Immigrantenvelle stammte aus Andalusien, Extremadura, den beiden Kastilien und León und setzte sich aus Bauern und anderen armen ländlichen Bevölkerungsgruppen zusammen, die auf bessere Lebensbedingungen in Kuba hofften. Die Emigranten, vor allem Männer, verbanden sich mit Einheimischen, mit Afrikanerinnen und mit den wenigen spanischen Einwanderinnen. Aus diesen Verbindungen gingen die ersten Generationen von Kreolen hervor. Neben diesen Gruppen wanderten auch viele Bewohner der Kanarischen Inseln nach Kuba ein. Die Inseln waren ein wichtiger Zwischenhafen auf dem Weg von Spanien nach Amerika. Dort kamen Techniker, Handwerker, Werkzeuge, Nutztiere und andere Waren an Bord. Ganze Familien wanderten von dort aus.<sup>3</sup> Sie betrieben verschiedene Formen intensiver Landwirtschaft um die städtischen Zentren herum. Die Kanaren machten den Anbau von Tabak zu ihrer Spezialität. Im Laufe der Zeit allerdings setzten Großgrundbesitzer die Enteignung der Anbauflächen der Tabakpflanzer durch, so dass diese sich fernab der urbanen Zentren niederlassen mussten.

Im Laufe des 16., 17. und 18. Jahrhunderts [so Le Riverend], bildeten sich Klassen von Großgrundbesitzern und Kleinbauern heraus, die fest mit ihrem Land verwurzelt waren. Aus diesem Grund vollzog sich ein Wandel der hispanischen Charakteristika, die – ursprünglich aus einem städtischen Umfeld kommend – in den ländlichen Kontext eingebunden wurden: Die *décima*, die Gitarre, die *bandurria* und das Zupfen dieser Instrumente im Gegensatz zum leichten Anreißen (arpeggieren) der Saiten sowie einige *zapateados*, Tänze, die auch schon in Spanien praktiziert wurden.

Diese Ruralisierung stellte einen isolierten evolutionären Prozess dar, der eine gewisse Traditionalität und eine gebietsspezifische Differenzierung zur Folge hatte.<sup>4</sup>

Die Übernahme und Verwendung der neuen kulturellen Errungenschaften, hervorgegangen aus den spanischen Elementen, erreichte

---

<sup>2</sup> Vgl. Le Riverend(1964).

<sup>3</sup> Vgl. Guanche (1992: 36-37).

<sup>4</sup> Vgl. León (1974: 93-94).

sowohl die afrikanischen Sklaven als auch die Kreolen in der Stadt und auf dem Land. Dies belegen fiktionale Texte und Reiseberichte aus jener Zeit. Die Bauern wurden, unabhängig von ihrer Hautfarbe, damals als *guajiros* bezeichnet. Ihre Lebensweise und Gebräuche, ihre Tänze, Gesänge und anderen poetischen Ausdrucksweisen spanischer Herkunft teilte das ganze Volk; das heißt, keiner dieser Musikstile kann als "schwarze" oder "weiße" Musik bezeichnet werden, oder als ländliche oder städtische Musik, da an ihrer Entstehung, Verbreitung und Annahme alle beteiligt waren, egal, ob es sich um die gesungenen oder instrumentalen Lieder handelt. Darüber hinaus vermischten Sänger und Instrumentalisten die beschriebenen Gattungen mit nicht-ländlichen Stilen und trugen auf diese Weise zu einer breiteren Vielfalt der kubanischen Musik bei.

### 3. Prozess der Transkulturation

Im Laufe der Zeit und auf dem Weg durch Kuba erfuhren die in *décimas* gesungenen Melodien eine ähnliche Veränderung, wie sie sie auch in Spanien durchliefen. Die Dauer einer *décima* wurde in zwei Teile mit je sechs musikalischen Motiven und dazwischenliegenden Pausen unterteilt, wobei die beiden ersten Verse der ersten *redondilla* wiederholt und die übrigen sechs Verse nach dem instrumentalen Zwischenspiel gesungen wurden. Natürlich gab es auch andere Variationen, die dem instrumentalen Teil ganz unterschiedliche Strukturen verliehen. Diesen von den Sängern komponierten instrumentalen Teil nannte man *tonada*, wobei zwischen Dur- und Molltonarten unterschieden wurde. Letztere bezeichnete man auch als "traurige" (*tristes*) oder "spanische" (*españolas*) *tonadas*. Auch wurden regionale Stilunterschiede gemacht, so zum Beispiel zwischen dem *punto fijo* (aus der Region Camagüey) oder dem *punto libre* (aus Pinar del Río). Berühmte Komponisten aus jener Zeit waren Martín Silveira, Miguel Puertas Salgado, Juan Pagés, Horacio Martínez, Fortún del Sol ("Colorín") oder Carvajal sowie viele andere, die in der Erinnerung des Volkes weiterleben.

Durch den Prozess der Transkulturation werden viele dieser ursprünglichen Charakteristika in ihrer heutigen Form als folkloristisches Phänomen der kubanischen Musik wahrgenommen. Ein bedeutendes Phänomen ist der schon erwähnte *punto*, entstanden aus der

Tradition und von Jugendlichen und Kindern weiterentwickelt, die ihn als Kommunikationsmittel in Form gesungener Botschaften verwenden. Im Gegensatz dazu wird der *zapateo*, der früher der getanzte Teil dieser bäuerlichen Ausdrucksform war, seit Mitte des 20. Jahrhunderts weniger häufig praktiziert. Heute wird er höchstens noch bei Theateraufführungen oder auf Festen, bei denen an das Leben der kubanischen Bauern erinnert werden soll, getanzt. Abbildungen und Berichte von Reisenden und Chronisten des 19. Jahrhunderts stellen den *zapateo* als freien Paartanz dar, bei dem das Umwerben einer Taube durch einen Tauber nachgeahmt wird. Alle ausdrucksstärkeren und schwierigeren Figuren führt der Mann aus, während seine Partnerin kokettiert und vorgibt, mit geschürztem Rock zu fliehen, wobei sie sich dreht und mit den Füßen aufstampft, abwechselnd mit der Schuhspitze und dem Absatz. Einige Tanzszenen zeigen, wie der Mann die Frau zum Tanz auffordert und ihr seinen Hut anbietet, den sie sich auf ihr mit Blumen geschmücktes Haar setzt.<sup>5</sup> In anderen Momenten tanzt der Mann zunächst auf den Knien, durchschreitet einen Ring, gebildet aus einem großen Tuch, das der Frau vom Kopf bis zu den Füßen reicht, springt dann wild stampfend auf einen Tisch und kehrt daraufhin wieder auf die Tanzfläche zurück. Die Tänzerin entscheidet, wann der Tanz beendet wird, indem sie sich von ihrem Partner verabschiedet, sich verbeugt und den Hut einem anderen Tänzer überreicht, um den Tanz fortzusetzen. Bei anderen Figuren befestigen die Tänzer Messer an ihren Stiefeln, ähnlich wie einen Hahnensporn, um damit gefährliche Tanzschritte auszuführen. All dieses deutet auf einen Umwerbungstanz hin, der mit der Zeit seine Charakteristika verloren hat. Der *zapateo* konnte von den Männern zur puren Unterhaltung auch alleine getanzt werden. Und obwohl es den Schwarzen verboten war, an solchen Festen teilzunehmen, pflegten die Hausklaven einen im Kasten des Kutschbocks versteckten *tiple* mitzubringen, auf dem sie spielten und dazu tanzten, während ihre Herren außer Haus waren. Sie sangen dabei *puntos* und tanzten *zapateos*, begleitet von Perkussionsklängen, die sie mit Hilfe einer Reitpeitsche und den Sporen an den Stiefeln erzeugten.<sup>6</sup> Die weißen Bauern trafen sich auch in kleinen *bodeguitas del campo*, um Solotänze auszuführen, wobei sie sich regelrechte

---

<sup>5</sup> Vgl. Linares (1974).

<sup>6</sup> Vgl. Estrada y Zenea (1980).

Wettkämpfe lieferten. Der *zapateo*, wie er in den Salons und Landhäusern getanzt wurde, war ein Tanz mit vielen Requisiten, wie eine alte Frau mir mitteilte. Er wurde aber auch zur Zerstreung der Anwesenden von einzelnen Männern getanzt.

Esteban Picardo erwähnt sehr früh den *punto* und seine Verwandtschaft mit dem *zapateo*. In seinem *Diccionario Provincial casi Razonado de Vozes Cubanas*, dessen erste Auflage im Jahre 1836 erschien, beschreibt er den *punto* der zu dieser Zeit *llanto* oder *ay-el-ay* genannt wurde:

Ein Volksgesang, vor allem bei Bauern beliebt. Die Strophen bestehend aus zehnzeiligen Stanzen, die oft mit einem Ausruf eingeleitet wurden und in denen die Troubadoure enthusiastisch gegeneinander antreten, begleitet durch *tiple*, Gitarre oder Harfe. Auch als *llanto* bezeichnet, da sentimental gefärbt; in Durtonart und 3/8-Takt [...]. Der *zapateo* zeichnet sich durch das Zupfen der Saiteninstrumente, das Stampfen beim Tanzen etc. aus.

Andere Autoren weisen darauf hin, dass es im *punto guajiro* getanzte Elemente gibt, die mit dem *punto cantado* abwechseln, und die sich heute noch in einigen mexikanischen Tänzen gleichen Ursprungs nachweisen lassen. José García de Arboleya beschreibt dies folgendermaßen: “Bei diesen Treffen kann jeder singen, ähnlich wie bei den *rondeñas* in Andalusien, wobei die Zuhörer oft den Sänger und die Tänzerin durch lautes Zurufen unterstützen und anfeuern”.<sup>7</sup> In der im *Álbum Regio* von Vicente Díaz de Comas erschienenen Partitur des *zapateo* unterscheidet man zwischen den für den Tanz instrumentierten Teilen – *zapateo rápido* (schnell) und *a tempo gusto* – sowie den langsamen Abschnitten – *cantábile* – für den *punto* und den gesungenen Teil. Später wurde der *punto cubano* nur noch gesungen, so dass der *zapateo* zu einem instrumentalen, tanzbaren Genre wurde, in das rhythmische Melodien – gespielt von dem *laúd* – eingefügt wurden.

#### 4. Ursprung der strukturellen Elemente des *punto*

In der spanischen Literatur werden kulturelle Elemente erwähnt, die den transkulturellen Prozess beeinflusst haben könnten, der zur Entstehung der *música campesina cubana* führte.

---

<sup>7</sup> Vgl. García de Arboleya (1859).

Die Bevölkerungsvielfalt Kubas entsprach in ihrem zeitlichen Verlauf den Veränderungen und Variationen, die sich in Spanien in der Sprache, den Musikinstrumenten und in den Tanz- und Gesangsgenres herausbildeten. Die musikalische Entwicklung des Mutterlandes Spanien spielt eine wichtige Rolle für die kubanische Musikwissenschaft, da es fast keine Dokumente der Genres gibt, die sich parallel in Spanien und Kuba – ausgehend von einer gemeinsamen Wurzel – entwickelten. Die Volksmusik wurde nicht schriftlich niedergelegt, sondern mündlich von Generation zu Generation weitergegeben.

Im Zuge der Vereinigung der Regionen und unterschiedlichen Sprachen auf der iberischen Halbinsel wurde das Kastilische als offizielle Sprache institutionalisiert. Im Entdeckungsjahr Amerikas (1492) wurde die erste spanische Grammatik von Antonio de Nebrija herausgegeben und im darauf folgenden Jahr das erste Wörterbuch. Während des Eroberungs- und Kolonialisierungsprozesses der Neuen Welt wurde so das Kastilische zur dominanten Sprache. In Kuba war sie das Kommunikationsmittel zwischen den Eroberern und den Ureinwohnern, deren eigene Sprachen untergingen und sich nur noch in Ortsbezeichnungen oder einigen wenigen Elementen der materiellen Kultur nachweisen lassen. Auch die versklavten Schwarzen, aus unterschiedlichen Volks- und Sprachgruppen Afrikas, verständigten sich untereinander und mit ihren Herren auf Kastilisch bzw. Spanisch.

### 5. *Décima und tonada*

Mit den Kolonisatoren kamen Musikgruppen in die Neue Welt, die viele Liedformen im Gepäck hatten. Diese waren – ebenso wie die Sprache – einem Veränderungsprozess unterworfen.

Obwohl sich die *décima* schon vor der Zeit Vicente Espinels (1550-1624) nachweisen lässt, wurde diese Versform erst durch ihn im Jahre 1591 bekannt und in die endgültige Strophenform gebracht, die er *redondilla de diez versos* nannte und der Lope de Vega in seinem Stück „Laurel de Apolo“ den Namen *espinelas* gab. Die *décima espinela* erreichte Kuba mit den Theaterstücken von Lope de Vega und Pedro Calderón de la Barca. Viele Dichter Kubas und Lateinamerikas benutzten diese Strophen für kürzere Theaterstücke, die als Einleitung zu einem Hauptstück dienten. Die Kubaner schufen dabei eine von den spanischen Elementen ausgehende Synthese, die dazu führte,



dass die *décima* auch fünf Jahrhunderte später Teil der nationalen Identität Kubas sind.

Mit der Verbreitung der *espinelas* im gesamten spanischsprachigen Amerika wurden diverse epische Gedichte geschaffen, wie zum Beispiel “Espejo de Paciencia” (1608) von dem in Kuba lebenden Kanaren Silvestre de Balboa, eine aus *décimas* bestehende Motette, oder auch “Llanto de Panamá”, 1642 in Madrid veröffentlicht und neu aufgelegt von Antonio Serrano de Haro im Jahre 1984: In diesem *llanto* finden sich unter anderem *loas* (kurze Festgesänge) aus *décimas*. Serrano bemerkt in seinem Kommentar, dass die *décima* von Beginn der zwanziger Jahre des 17. Jahrhunderts an vor allem in den von Jesuiten geleiteten kirchlichen Schulen gelehrt wurde. Auf diese Weise wurde der Brauch, *décimas a lo divino* zu dichten, verbreitet. In Kuba etablierte sich die *décima* seit dem 18. Jahrhundert, als sowohl das einfache Volk als auch die kubanischen Dichter der Oberschicht sie während der Besetzung Havannas durch die Engländer benutzten, um ihrem Protest Ausdruck zu verleihen.

Das Vorhandensein musikalischer Elemente, die zur Bildung der *tonada* beitrugen, über welche die *décima* gesungen wurde, fiel zeitlich mit dem Durchbruch dieser Versform zusammen. Dies lässt sich am spanischen Musiktheater jener Zeit belegen, das zum Genre der *zarzuela* führte. In ihren *zarzuelas* verwenden Lope de Vega und Calderón *décimas espinelas*. Gleichzeitig verfassten sie Librettos für Theaterstücke. In diesen Aufführungen, die mit der Zeit eigene Charakteristika entwickelten, finden wir Elemente, die mit den Kolonisatoren nach Kuba gelangt sein könnten, denn ähnliche Darstellungsformen gibt es in den Aufführungen anlässlich der Fronleichnamsfeste. Somit lässt sich feststellen, dass während der Kolonisation Kubas musikalische und literarische Elemente ins Land kamen, die schon im Mutterland vielfältigen Veränderungen unterworfen gewesen waren. Unter ihrem Einfluss bildeten sich – sowohl im Gesang als auch im Tanz – Genres heraus, die solange mit ihrem Ursprung große Ähnlichkeit hatten, bis sie erneut in einen Prozess der Veränderung gerieten. Durch den Kontakt mit den gesellschaftlichen Gruppen auf der Insel bekamen diese neuen kreolischen Elemente eine kubanische Identität.

Die Melodien dieser einfachen *zarzuelas*, im folgenden Zitat schon *tonada* genannt, waren eindeutig hispanischen Ursprungs: syn-

kopiert, in Molltonart, im 3/4-Takt und mit vierzeiligen Strophen und Refrains.

Die *tonada española* [...] ist flexibler [...] und von einem hohen Ausdrucksgrad durch die enge Verbindung von Musik und Text; die musikalischen Betonungen entsprechen in der Regel den textlichen, wodurch die poetische Struktur hervorgehoben wird.<sup>8</sup>

Diese Eigenschaften erkennt man sofort, wenn man die *tonada española* analysiert: an der Form, an der melancholischen Ausdruckskraft und an der Betonung der Silben in der Text-Musik-Beziehung. Die zitierten Autoren zeigen auch die Unterschiede von *tonadas a lo humano* und *tonadas a lo divino* auf; Bezeichnungen, die auch heute noch in ganz Lateinamerika gebräuchlich sind.

Erst seit der Präsenz des Neapolitaners Domenico Scarlattis am spanischen Hofe (~1729-1757) wurden Volkslieder und -tänze für Werke der Konzertmusik verwendet. Die Komponisten bauten solche Elemente in ihre klassischen Stücke ein, so dass heute immer noch die klangliche Verwandtschaft dieser Werke mit unserer ländlichen Musik nachzuweisen ist. Scarlattis „Fandango“, der von Rosario Álvarez Martínez in einem Stadtarchiv von Santa Cruz de Tenerife entdeckt und veröffentlicht wurde,<sup>9</sup> ist für die zeitgenössischen Cembalisten ein Werk, von dem der Autor sagt: „Ich habe die Lieder nachgeahmt, die von Maultiertreibern, Schwindlern und anderem gemeinen Volk gesungen wurden“. Aber es war nicht nur die Art zu singen, sondern auch die Weise, in der die Instrumente mit gedrückten Saiten gespielt wurden: in Kuba mit dem *tiple*, der *bandurria* oder der kubanischen Laute intoniert. Im „Fandango“ Scarlattis finden sich zudem Fragmente, ähnlich der Spielweise der kubanischen Musiker in den Vor- und Zwischenspielen, die den *punto cubano* begleiten. In ihren Anmerkungen zu einer Schallplatte mit Werken Scarlattis verweist Eva Vicens auf andere Werke des Komponisten, in denen er Elemente „amerikanischer“ Musik verwendet, die schon im 18. Jahrhundert wieder nach Spanien zurückgekehrt war, unter anderem den *punto de La Habana*.<sup>10</sup> „Scarlattis Musik“, so Vicens, „erlaubt uns in groben Zügen nachzuvollziehen, wie das spanische Volk in der ersten Hälfte des

<sup>8</sup> Vgl. García Franco (1997: 17).

<sup>9</sup> Vgl. Álvarez Martínez (1984).

<sup>10</sup> Vgl. Eva Vicens, Text zur Schallplatte „Andalucía en el Barroco: Sonatas de Domingo Scarlatti“.

18. Jahrhunderts sang und Instrumente spielte, und dass es letztendlich heute singt wie damals". Diese Anmerkungen verdeutlichen, wie nah die ländliche Musik Kubas noch ihren spanischen Wurzeln ist und dass auch noch fünf Jahrhunderte später unveränderliche Charakteristika existieren, die das musikalische Erbe bereichern. Für Kuba sind diese Zeugnisse – Partitur und Aufnahmen – deshalb besonders aufschlussreich.

Noch hinzuzufügen bleibt, dass der *punto cubano* in seiner heutigen Form ein Gesangsgenre ist, das von den Kubanern geschaffen wurde und von ihnen in fast allen Situationen des Lebens gesungen wird: als Wiegenlied, als Arbeitslied, als religiöses Lied am Altar und bei der Totenwache für die Heiligen, als Totengesang, als Klage- oder Liebeslied. Besonders aber in den Momenten der Freude findet der *punto* seine häufigste Verwendung. Entweder in Form improvisierter kontroverser *décimas* oder epischer Erzählungen. Für diese Gelegenheiten werden *tonadas* ausgesucht, die zur Stimm Lage des Sängers passen, im Bereich einer Oktave, und die einen 3/4-Takt haben. Üblicherweise haben sie eine Silbe pro Note und Strophen mit oder ohne Refrain. Oft aber improvisiert der Sänger die *tonadas* im freien Stil, *a piacere*, so dass er seine Gedanken frei schweifen lassen kann, da er sich nicht auf die Musik konzentrieren muss. Viele Sänger, sowohl Frauen als auch Männer, singen wunderschöne alte *tonadas* in Kirchentonarten wie phrygisch oder mixolydisch (*frigio y mixolidio*), allein oder im Duo, mit auswendig gelernten *décimas*. Diese Liedform wird auch *tonada de parranda* genannt.

Die *tonadas de punto libre* sind typisch für den Westteil der Insel. Im Ostteil und im Zentrum der Insel werden *tonadas* gesungen, die sehr alt zu sein scheinen. Erkennbar wird dies anhand ihrer dem *fandango*, der *bulería* und den *rondeñas* ähnlichen Metrik. Dies geht aus Arbeiten spanischer Autoren hervor, welche die so genannten *cantos de ida y vuelta* untersucht haben, so zum Beispiel den schon erwähnten *punto de La Habana*, der – aus Kuba kommend – Spanien im 18. Jahrhundert erreichte. Die wohl auffallendste modale Eigenheit, die der *canto del punto* bewahrt hat, ist die *cadencia andaluza*, auf die Álvarez und Vicens bei der Analyse der Werke Scarlattis hinweisen. Die spanischen Musikwissenschaftler Manuel García Matos, Higinio Anglés und Arcadio Larrea hingegen untersuchten Vorläufer des Fla-

menco, wobei sie auf sehr ähnliche modale und strukturelle Elemente stießen, die diese Hypothese bestätigen.<sup>11</sup>

Die *décima* wird in ganz Iberoamerika in verschiedenen musikalischen Genres gesungen, die aber alle die gleichen Strukturen hispanischen Ursprungs haben wie der *punto cubano*. Die ursprüngliche Volksmusik beschränkt sich in Kuba weitestgehend auf den *punto cubano* und den *zapateo*. Ohne Zweifel haben aber auch Vorläufer des *son cubano* ihre Wurzeln in den ländlichen Gebirgsregionen des Ostteils der Insel. Einen ähnlichen Ursprung haben der *changüí*, der *nengón* und der *kiribá*, die heutzutage von Gruppen aus dem ländlichen Teil der Provinz Guantánamo gespielt werden. In ihnen allen werden die *copla* oder *cuarteta* und die *décima* unterteilt durch einen Refrain des *son*. Auf der Isla de Pinos<sup>12</sup> findet man den *sucu-sucu*, eine alte Form des *son*, die sich dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat, als Tagelöhner auf die Insel kamen, um Arbeit in der Bau- und Forstwirtschaft zu suchen. Zur selben Zeit entdeckten im Zentrum Kubas – Ciego de Ávila, Camagüey, Las Villas – musikbegeisterte Künstler alte Tänze wieder, wie zum Beispiel die *caringa*, den *papelón*, den *papalote* oder die *doña Joaquina*. Sie wurden von Paaren getanzt und enthielten meistens eine humorvolle, erotische Geschichte, die von den Tänzern dargestellt wurde. Begleitet wurden diese Tänze von einer Gruppe mit den Instrumenten *tres*, Gitarre, *güiro*, *tambor* oder von Akkordeon, *timbal* und *güiro*.

Ausgehend von den alten Formen des *son* und des *punto* schufen die kubanischen Theaterautoren Werke, die ein idyllisches ländliches Leben mit beschreibenden Texten darstellten. Dieses Genre, das sie *guajira* nannten, weist eine binäre Form auf und kombiniert die 6/8-Metrik für die gesungenen Teile des Stückes mit einer 3/4-Metrik für die begleitenden Harmonien. Diese Form ahmt nicht die alten Kirchentonarten nach, sondern kombiniert in beiden Teilen Dur- und Molltonarten. Schauspieler nahmen diese Liedform in ihr Repertoire auf und ausgebildete Komponisten schufen daraus Konzertstücke sowie Werke symphonischer Musik und Kammermusik, in die sie Teile der *música campesina* einfügten oder sogar ganze *tonadas*.

<sup>11</sup> Vgl. Manuel García Matos (1960): "Antología del Folklore Musical de España" (Colección des Discos Hispavox). Madrid: Higinio Anglés (1934): "La Música en España". In: Johannes Wolf (Hrsg.): *Historia de la Música*. Barcelona.

<sup>12</sup> Heutiger Name: Isla de Juventud.

Aufgrund der schnellen Verbreitung und Popularisierung des *son* auf der gesamten Insel passte man andere Genres ihm an, so dass sich beispielsweise die *guajira* in eine *guajira-son* verwandelte und so in das Repertoire der *son*-Gruppen gelangte. Andere Musiker schrieben direkt Werke mit Elementen des *guajira-son*, von denen die am meisten ausgearbeiteten die *guajiras de salón* waren. Diese Bezeichnung stammt von Guillermo Portabales und wurde von Künstlern wie Ramón Veloz, Coralía Fernández, Celina González und vielen anderen populär gemacht.

Tonträger, Radio und Fernsehen haben danach entscheidend zur Verbreitung der *música campesina* in Kuba, Iberoamerika und auch in der Welt beigetragen. In Spanien zum Beispiel gibt es *guajiras*, die vom Flamenco beeinflusst sind. *Guajiras* sind bis zu den Kanarischen Inseln gelangt, im Gepäck von Kanaren, die aus Kuba in ihre Heimat zurückkehrten. Mittlerweile existiert durch Künstler, die auf Tournee sind oder an Festivals teilnehmen, ein reger Austausch im gesamten iberoamerikanischen Raum. Auf diese Weise hat die *música campesina* die Grenzen des ländlichen Raumes und die Staatsgrenzen überwunden. In Kuba strahlt das Radio regelmäßig Programme mit *música campesina* aus und in Kulturzentren werden entsprechende Musikabende veranstaltet, von denen einige sehr spezialisiert sind, wie in den Orten Güines, Limonar und Colón. Seit mehr als dreißig Jahren wird in der Provinz Las Tunas ein Festival organisiert, an dem Künstler aus ganz Kuba sowie Musikwissenschaftler aus aller Welt teilnehmen.

## 6. Die Entwicklung des *punto cubano* im 20. Jahrhundert

Mit dem Aufkommen der Schallplatte wurden Künstler wie Martín Silveira, Miguel Puertas Salgado und Juan Pagés populär.<sup>13</sup> Ihre Namen wurden durch so genannte Sängertreffen bekannt, bei denen legendäre Gesangswettstreite, so genannte *controversias*, stattfanden, die aufgrund ihres spontanen Charakters nur selten aufgenommen und veröffentlicht wurden. Der Dichter Juan R. Limendoux organisierte eine *controversia* mit Gregorio Morejón und eine andere mit Ordóñez Santana, wobei die Grundlage dieser Treffen Wissensprahlerei und

---

<sup>13</sup> Auch sollen Horacio Martínez, Pedro Valencia, María la Matancera, Nena Cruz und Edelmira Vera hier erwähnt werden.

wetteifern im Aufschneiden waren. An der wohl bekanntesten *controversia* nahmen der beste Volksdichter (*poeta campesino*) des 20. Jahrhunderts, Jesús Orta Ruiz, der Indio Naborí und ein anderer großer Dichter, Ángel Valiente, teil.

Dank der etwa Mitte der dreißiger Jahre aufkommenden Radioprogramme wurden Dichtersänger wie Carvajal populär. Er trug wesentlich zur Verbreitung der *tonadas* in Durtonart bei, den so genannten *tonadas españolas*. Auf die gleiche Weise lernte eine große Hörschaft auch Chanito Isidró kennen, einen improvisierenden Dichter, der viele *décimas* in Form lustiger Anekdoten sowie gefühlvoller Erzählungen populär machte.<sup>14</sup> Die Radiosender veranstalteten Wettbewerbe mit Bezeichnungen wie “Príncipe del Laúd” oder “Príncipe del Punto Cubano”. Auf öffentlichen Plätzen wie in den Gärten von “La Tropical” wurden Gesangsfestivals veranstaltet. Zwischen 1940 und 1945 hatte diese Entwicklung einen Höhepunkt, das so genannte “Goldene Zeitalter des *punto cubano*”. Neben den zuvor erwähnten Künstlern traten nun viele jüngere Sänger mit einem reichen Repertoire an *guajiras*, *guarachas* und *sones* hervor.<sup>15</sup> Celina González erreichte zu dieser Zeit gemeinsam mit ihrem Ehemann Reutilio Domínguez im Duo einen hohen Bekanntheitsgrad in ganz Amerika.

Auch die Instrumentalgruppen entwickelten in dieser Periode ihre Virtuosität weiter. Ursprünglich folgte die Laute, jede einzelne Note betonend, der Gesangslinie. Vermutlich aus diesem Grund entstand die Bezeichnung *punto al canto* oder *al acompañamiento*. Nach der Popularisierung der ländlichen Musik durch das Radio und die Teilnahme vieler Gruppen an Musikfestivals fanden sich auch Lautenspieler, welche die Begleitmusik fortentwickelten, unterstützt durch die anderen Instrumente wie Gitarre, *tres*, Bass, *claves güiros* und Trommeln. Einige Lautenspieler wurden so zu hervorragenden Solisten.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang dürfen auch andere Künstler wie José Manuel Cordeiro, Rigoberto Rizo, Patricio Lastra, Armandito Fernández, Pedro Guerra und José Marichal nicht vergessen werden.

<sup>15</sup> So zum Beispiel Jesús Orta Ruiz, Ángel Valiente, Antonio Camino, Adolfo Alfonso, Inocente Iznaga, Gustavo Tacoronte, Pablo León, Justo Lamas, José Sánchez León und auch Künstlerinnen wie Vitalia Figueroa, Mercedes Sosa und Radeunda Lima.

<sup>16</sup> Zu nennen sind hier Juanito Lara, Alejandro Aguilar (Príncipe del Laúd), José Manuel Rodríguez, Raúl Lima und Miguel Ojeda. In der Provinz Sancti Spiritus

Viele junge Musiker studieren heute in der von Efraín Amador gegründeten Lautenschule. Vor allem Barbarito Torres – einer der Musiker im “Buena Vista Social Club”-Projekt – hat sich einen Namen gemacht.

Diese Erneuerungsbewegung fiel mit einer anderen – vielleicht noch wichtigeren – Entwicklung zusammen. Ende der siebziger Jahre organisierten die zwei Dichter Jesús Rodríguez und Omar Mirabal erneut *controversias* und riefen das *Movimiento Nacional de Aficionados* ins Leben, das viele weitere Anhänger fand.<sup>17</sup> Wie schon erwähnt, trafen sich in den so genannten *Casas de la Décima* in Limonar Dichter aus den unterschiedlichsten Ecken der Provinz Havanna.<sup>18</sup> Sie alle waren herausragende Poeten, die eine sehr direkte Sprache in den *controversias* benutzten und sich dadurch von Naborí und Valiente abhoben, die sich vielmehr einer völlig überladenen Sprache bedienten. Eine große Zahl solcher Dichtervereinigungen trägt auch heute zum Überleben des *punto cubano* bei. Diese Dichter sind das Bollwerk des *punto cubano* und der improvisierten *décima*. Jeder von ihnen trägt zur Neuerung des *punto cubano* bei und sichert so die Aktualität dieses Genres. Obwohl sie in anderen Berufen arbeiten mussten, hat keiner dieser Dichter sein Studium der Poesie aufgegeben. Die staatlichen Ausbildungspläne ermöglichten vielen eine universitäre Ausbildung, wie zum Beispiel Luis Paz – genannt “Papillo” – einem jungen Tierarzt, der in einer *controversia* in Güines folgendes vortrug:<sup>19</sup>

Yo que fui un niño criado  
a la sombra de un batey.  
Crecí junto a vaca y buey  
y también vi el arado.  
En mi brazo afortunado  
oxidaba una receta.

Ich bin ein Junge, aufgezogen  
im Schatten eines Vorhofes.  
Ich wuchs mit Kühen und Ochsen auf  
und sah auch das Pflügen.  
In meinen Armen  
verrostete ein Gedicht.

---

tat sich Marcelo Lamas hervor, der lokale Dichter wie Virgilio Soto, Rolando Benítez, Luis Martín und Raúl Herrera musikalisch begleitete.

<sup>17</sup> So zum Beispiel Francisco Pereira, Tomasita Quiala, Juan Antonio Díaz, Emiliano Sardinas und Alexis Díaz Pimienta.

<sup>18</sup> Darunter waren Manolito García, Tuto und Julito García, Noelito Sánchez, Irma Caballero, Gerardo Inda, Luis de la Paz, Bernardo Cárdenas, José Enrique Paz, Héctor Montesinos, Luisito Cruz, Geovani León, Juan García und Héctor Gutiérrez.

<sup>19</sup> Zit. bei Díaz Pimienta (1998).

Y mi padre, otro poeta  
me puso sin mucha bulla  
en lugar de una cabulla  
un lápiz y una libreta.

Und mein Vater, auch ein Dichter,  
gab mir, ohne große Worte  
anstatt eines Kreisspiels  
einen Stift und ein Schreibheft.

Darauf antwortet Alexis Díaz Pimienta:

El lápiz y la libreta  
gracias a distintas gentes  
fueron los sustituyentes  
del arado y la carreta.  
Ahora los nuevos poetas  
huelen a asfalto, a portal.  
Pero soñamos igual  
que aquellos poetas viejos.  
Para no morirnos lejos  
de Valiente y Marichal.

Der Stift und das Heft,  
dank gewisser Menschen,  
waren der Ersatz für  
Pflug und Wagen.  
Heute umgibt die Dichter  
ein Geruch von Asphalt und Vorplatz.  
Aber wir träumen das Gleiche  
wie jene alten Dichter  
Um nicht fern von  
Valiente und Marichal zu sterben.

Der *punto cubano* gilt als ältestes musikalisches Zeugnis einer kubanischen Identität, das aber zugleich eine starke Aktualität beweisen kann. Dies zeigte sich bei den politischen Ereignissen um den Fall Elian, als Dichter *puntos* schufen, deren Texte sich mit diesem Thema auseinander setzten.

Übersetzung: Christine Schulz

### Literaturverzeichnis

- Álvarez Martínez, Rosario (1984): *Obras inéditas para tecla*. Santa Cruz.  
 Díaz Pimienta, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación*. Havanna.  
 Estrada y Zenea, Idelfonso (1980): *El quitrín*. Havanna.  
 García de Arboleya, José (1859): *Manual de la isla de Cuba*. Havanna.  
 García Franco, Manuel/Regidor Arribas, Ramón (1997): *La zarzuela*. Madrid.  
 Guanche, Jesús (1992): *Significación canaria en el poblamiento hispánico de Cuba*. Las Palmas.  
 León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.  
 Le Riverend, Julio (1964): *Historia económica de Cuba*. Havanna.  
 Linares, María Teresa (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.  
 — (1999): *El punto cubano*. Santiago de Cuba.



## Interview.

### Sängerin vom Land: Celina González

Celina González (\*1929) ist eine der bekanntesten Sängerinnen und Songschreiberinnen der Musik der weißen Landbevölkerung Kubas (*música campesina* oder *punto cubano*). Mit 16 gründete sie mit ihrem späteren Ehemann Reutilio Domínguez das Duo “Celina y Reutilio”, das zu den populärsten Ensembles der *música campesina* werden sollte. Seit 1964 tritt González, die Anhängerin der *santería* ist, als Solistin auf. Zu ihren bekanntesten Liedern zählen “Santa Barbara (¡Que viva Changó!)” und “Yo soy el punto cubano”.

*War Ihre Familie religiös?*

Meine Mutter und meine Großmutter waren gläubige Katholiken; sie waren keine *santeras*. Sie hatten, was in Kuba alle Leute auf dem Land haben: einen Altar mit der Heiligen Barbara, der Jungfrau von Cobre, der Jungfrau von Regla und dem Heiligen Lazarus. Das einzige, was meine Mutter anbetete, war dieser Altar. Mein Vater war auch katholisch. Ich gehe oft zur Kirche und lese dort die Messe für die, die ich liebe und für meine spirituellen Lehrer.

*Wo wurden Sie und Ihr Ehemann geboren?*

Mein Ehemann Reutilio stammte aus der Provinz Guantánamo, aus San Antonio Redo. Ich bin in Jovellanos, la Nueva Lisa geboren, in der Provinz Matanzas. Mein Eltern zogen nach Osten, nach Santiago de Cuba, als ich ein kleines Mädchen war. Dort trafen Reutilio und ich uns. Obwohl er keine formale Ausbildung hatte, spielte er die Gitarre schöner, als irgendjemand sonst, den ich gehört hatte. Seine Musik brachte die Leute auf die Beine. Zu jener Zeit musste man wirklich ein Künstler sein, sonst warf das Publikum schon nach einer Minute mit Tomaten. Aber unsere beiden Stimmen machten großen Eindruck, er sang die zweite, ich die erste Stimme. Also arbeiteten wir dauerhaft zusammen. Wir waren unzertrennlich, als Liebespaar, Eheleute und als künstlerische Partner.

*Wie begann Ihre Karriere?*

1947 begannen wir für den Radiosender *Oriente* zu arbeiten. Im November kamen wir nach Havanna und wurden für eine Woche von der Radiostation *Suaritos* engagiert. Am Ende der Woche hatten wir "Santa Bárbara" komponiert. Bevor ich das Lied schrieb, war mir die Heilige Barbara zweimal im Traum erschienen. Sie bat mich, für sie zu singen, und sagte, dass ich keinen Erfolg haben würde, wenn ich es nicht täte. Nachdem ich das Lied komponiert hatte, wurden wir zunächst in Kuba und schließlich in der ganzen Welt bekannt. Die Heilige sagte mir auch, dass ich zur *santería* käme. Aber es vergingen noch viele Jahre, bevor ich 1959 schließlich initiiert wurde. Ich wurde von einer Tochter der heiligen Jungfrau von Regla, Yemayá, initiiert. Ich weiß nicht warum, aber das erste Lied für die Heilige Barbara musste ich in *décimas* schreiben, ausgenommen die Zeile "Que viva Changó" ("Es lebe Changó!") im Refrain. Ich danke ihr und Gott für alles, was ich habe, und auch Yemayá.

*Hat Reutilio die Themen Ihrer Lieder beeinflusst?*

Im Fall von "Santa Bárbara" nicht, bei den späteren Liedern dann schon. Als wir feststellten, dass "Santa Bárbara" ein Hit war, begannen er und ich, die Lieder zusammen zu schreiben. Er schrieb die Musik und ich die Texte.

*Beeinflusst die Religion Sie als Musikerin?*

Ich schaue nie auf das Publikum. Ich konzentriere mich so sehr, dass ich mich manchmal fürchte, meine Sinne zu verlieren, besonders, wenn ich für die Heilige Barbara singe. Auf der Bühne bin ich nicht ich. Ich bin enturzelt, ich fühle, dass das übernatürlich ist, weil ich nicht ins Publikum schaue.

*Hat Ihre religiöse Aktivität jemals Ihre Möglichkeiten, als Künstlerin in Kuba zu arbeiten, beeinflusst?*

Niemand hat mir jemals Probleme gemacht, weil dies private Dinge sind. Wenn du zum Beispiel eine religiöse Zeremonie durchführen wolltest, war das deine eigene Angelegenheit. Die Revolution war niemals gegen die Religion der Yoruba. Ich zünde jedes Jahr eine Kerze für die Jungfrau von Regla, für die Heilige Barbara, für den

Heiligen Lazarus und für die Mercedes an. Ich habe eine Kirche direkt bei meinem Haus. Niemand ist jemals vorbeigekommen, um zu sagen: "Hör zu, tu das nicht", und meine Tür war immer für viele Besucher offen.

Allerdings, wenn du versuchtest, für die Heiligen im Fernsehen zu singen, sagten sie "Nein". Aber ich will damit nicht sagen, dass die Regierung dagegen war. Fidel hat schließlich dieses Buch gemacht, *Fidel und die Religion*, er war nie gegen die Yoruba-Religion. Das waren andere Leute, die sagten, "Nein, das kannst du nicht tun". Ich kenne eine Menge Leute, die ihre Heiligen aufgaben. Aber als ich begann, wieder für die Heilige Barbara zu singen, taten das auch alle anderen Musiker. Jetzt singt jeder über und für "Changó". Obwohl früher jeder seine Heiligen versteckt hat, ist jetzt auf einmal jeder ein *santero*. Ich habe meine Heiligen niemals verleugnet, oder dass ich religiös war.

*Wie drückt sich die Religion in Ihren Liedern aus?*

Wir singen nicht auf Yoruba, sondern auf Spanisch, damit alle spanischsprachigen Menschen uns verstehen können. Manchmal verwende ich doch ein paar Yoruba-Ausdrücke. Zum Beispiel heißt die Heilige Barbara in der *santería* "Changó". Ich habe ein Lied über "Obatalá" geschrieben, der die katholische Jungfrau der Gnade [Virgen de las Mercedes] verkörpert. Wir haben auch ein Lied über "Eleguá" gemacht, das in der ganzen Welt aufgenommen worden ist. Die Kirche kennt ihn als das Heilige Kind von Atocha, andere nennen ihn den Heiligen Rochus. "Ogún" ist als der Heilige Petrus bekannt, aber er hat verschiedene Erscheinungen, etwa auch Johannes der Täufer oder der Heilige Jakobus. Und "Ochoosi", ein großer Jäger, wird mit dem Heiligen Norbert gleichgesetzt. Denn wo immer er seinen Pfeil hin richtet, er trifft das Ziel. Wir haben Lieder für alle Heiligen, auch für "Yemayá", meinen Schutzengel, und für die heilige Jungfrau der Barmherzigkeit, "Ochún"; aber in unserem eigenen Stil, so dass jeder sie spielen kann. Denn du kannst irgendein Yoruba-Wort zu einem *santero* sagen, und er wird dich verstehen. Aber ein *aleyo* nicht. Ein *aleyo* ist jemand, der kein *ocha* hat. Und wenn *aleyos* nicht verstehen, was du singst, warum singst du überhaupt zu ihnen? Ich singe nicht nur, damit sie tanzen, sondern auch, damit sie verstehen, was ich

ausdrücken will. Ich will, dass meine Lieder etwas kommunizieren, das Publikum bewegen.

*Waren Sie auch außerhalb Kubas erfolgreich?*

In England nennen sie mich die "Königin der ländlichen Musik". Die Gruppe, die mich nach England begleitete, "Campo Alegre", und ich kamen dort sehr gut an. Die Zeitungen schrieben, dass die Leute die Nase voll von elektronischer Musik hätten. Sie waren sehr begeistert von unserer Musik. Sie kamen auf die Bühne, um die Bongos und unsere anderen Instrumente zu sehen.

*Wie sieht Ihr Programm aus?*

Wir zeigen eine Show, die vor allem ländlich geprägt ist, mein Sohn Lázaro Reutilio wirkt als Songschreiber und Solist mit. Danach spielen wir einige Lieder von Celina und Reutilio, meinem verstorbenen Mann, und einige Lieder auf Yoruba sowie *boleros* und *guarachas*. Wir spielen die ländliche Musik, wie sie ist. Ich streite mich nicht mit den jungen Musikern, weil alles sich entwickelt und sie logischerweise kreativ sein wollen. Ich spiele meine Musik nach wie vor im Stil von Celina und Reutilio, begleitet von meinen beiden Söhnen und meiner Gruppe "Piquete Cubano".

Unsere Musik kommt von den *mambises*, die für die kubanische Unabhängigkeit gekämpft haben. Darum schrieben Reutilio und ich das Lied "Yo soy el Punto Cubano", in dem es heißt: "Ich lebte in den Hügeln, als der *mambí* kämpfte, mit der Machete in der Hand". Sie nahmen den *tres*; die Laute und sangen in den Ebenen oder in den Bergen, wo sie für Kuba kämpften. Warum ist diese Tradition gestorben? Warum bringen sie den Kindern in den Grundschulen, die so gute Stimmen haben, nicht bei, die ländliche Musik zu spielen, ohne sie zu deformieren?

*Gibt es in Kuba ein Festival der ländlichen Musik?*

Bisher nicht. Vor kurzem gab es ein Festival in Varadero, auf dem Pablo Milanés als einziger daran dachte, ländliche Musik zu spielen. Er lud mich und meine Gruppe ein. Mein Respekt für ihn, ich liebe ihn dafür wie einen Sohn. Ich bewundere auch Silvio Rodríguez, weil er meine Musik respektiert und ein sehr elegantes Lied komponierte, "Guajirito soy". Unsere Wurzeln müssen respektiert werden. Wir ha-

ben Wurzeln in China, Spanien und Afrika, aber unsere eigene ländliche Musik muss auch gespielt werden.

Jede Region in Kuba hat ihre eigene Musik. Im Osten zum Beispiel gibt es die *guajira de salón*, den *son montuno*, und den *punto campesino*, mit jeweils vielen Liedern. Im Zentrum Kubas, in den Provinzen Santa Clara und Santa Spíritu, spielen sie die *espirituanas*; in Camagüey die *tonadas camagüeyanas*; in Matanzas die *tonadas matanceras* und die *puntos cruzados*; in Pinar del Río die *tonadas carbajal*; die noch genauso klingen, wie originale Stücke aus Spanien. Auf der Isla de la Juventud gibt es den *sucu-sucu*. Warum gibt es für diese Vielfalt ländlicher Musik kein Festival?

Das Interview führte Patrick Frölicher im September 1998  
in Havanna.



Ana Casanova

## **Der *changüí*. Musik aus den Bergen Guantánamos**

Eine der Ausdrucksformen *par excellence* der Musikkulturen Kubas ist der im östlichsten Teil Kubas, der heutigen Provinz Guantánamo, entstandene *changüí*.

Aufgrund der Zucker- und Kaffeeproduktion in Guantánamo trafen dort über mehrere Jahrhunderte unterschiedliche ethnisch-kulturelle Elemente zusammen: indigene, europäische, verschiedene afrikanische und karibische (afrofranzösische, haitianische und jamaikanische). Insbesondere die Migration aus Haiti und Jamaika, die im 18. Jahrhundert einsetzte und bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts andauerte, hatte einen starken Einfluss auf die Bildung einer Musik mit ausgeprägt karibischen Charakter. Die mit diesen ethnisch-kulturellen Elementen ausgezeichnete Bevölkerung ließ sich vor allem im ländlichen Raum nieder. Bis heute lebt der Hauptteil der Bevölkerung Guantánamos in den ländlichen Regionen, wo sich eine traditionelle Populärmusik von unschätzbaren Wert entwickelte, deren unterschiedliche Ausprägungen von zahlreichen Gruppen am Leben gehalten werden. Der *changüí* ist der deutlichste Ausdruck der traditionellen Musik Guantánamos.

Über die Bedeutung des Begriffes *changüí* gehen die Meinungen seit dem 19. Jahrhundert bis heute auseinander: So definiert der Autor Esteban Pichardo den Terminus im 1862 in Havanna erschienenen *Diccionario Cuasi Razonado de Vozes y Frases Cubanas* als “cierto bailecito y reunión de gentualla” (“bestimmtes Tänzchen und Zusammenkunft des Gesindels”). Er betrachtet ihn außerdem als synonym zum Begriff *guateque*, dessen Bedeutung wiederum als *baile afrocubano* (afrokubanischer Tanz) und *reunión bulliciosa* (lärmende Zusammenkunft) definiert wird.

Nach der Definition der *Real Academia de la Lengua Española* bedeutet *changüí* auch *dar chascos* (jemandem einen Streich spielen) und *dar engaño* (betrügen). Der Begriff wird in der Regel zusammen

mit dem Verb *dar* (geben) verwendet: *Dar changüí* bedeutet demnach ebenfalls „jemandem einen Streich spielen“ oder „betrügen“. Im spanischsprachigen Amerika wird der Begriff in diesen Bedeutungen verwendet.

Laut Fernando Ortiz trägt der Begriff *changüí* auch die Bedeutungen *ganga* (mexikanischer Ausdruck für Spott) und *baratura* (Billigkeit), die seinen Kriterien entsprechend abgeleitete Bedeutungen des Wortes *engaño* sind.<sup>1</sup> An anderer Stelle setzt Ortiz *changüí* in Verbindung mit dem Begriff *sangí*, der von dem kongolesischen Wort *sanga* stammt und, wie der englische Gelehrte Bentley W. Holman in seinem 1887 in London erschienenen *Dictionary and Grammar of the Congo Language* zeigt, die Bedeutung „tanzen, springen vor Freude, triumphieren“ trägt. Andere Autoren, etwa Tíneo Rebolledo in dem in Barcelona erschienen *Diccionario Gitano-Español y Español-Gitano*, stellen die These auf, dass das Wort *changüí*, das in der Definition der *Real Academia* die Bedeutung *chasco* (Streich) oder *engaño* (Betrug) trägt, von dem *gitano*-Wort *changüí* kommen könnte. Diese Erklärung wird hier zwar außer Acht gelassen, aber die Möglichkeit einer afrikanischen Herkunft des Wortes, sogar in der Sprache der *Gitanos* („Zigeuner“), lässt sich nicht ausschließen – man erinnere sich nur an die afrikanische Präsenz auf der iberischen Halbinsel. Sicher ist, dass der *changüí* in seiner semantischen Bedeutung als Fest, Instrumental-Ensemble, Musik und Tanz die Ausdrucksform schlechthin der kubanischen Landbevölkerung in den Gemeinden Baracoa, Yateras, Guantánamo, El Salvador und Manuel Tames ist, welche die mittlere und westliche Region der Provinz Guantánamo bilden.

Entstanden ist dieses Genre der Tanzmusik offensichtlich bereits vor seiner ersten bibliographischen Erwähnung aus dem Jahr 1862. Aus historischen Quellen weiß man auch, dass der *changüí* im Jahr 1895 auf der „Finca San Miguel“ in der Gemeinde Jamaika schon sehr lange gespielt wurde: Die Sklavin Atina Latamblé und ihre freien Söhne interpretierten vor den Sklavenbaracken den *changüí* im *manajú*-Stil, der sich durch seine Kürze und das Fehlen von *estribillos* auszeichnet und als die älteste Form des *changüí* betrachtet wird. Atina Latamblé spielte auf einer *taburete* genannten Trommel den

<sup>1</sup> Vgl. Fernando Ortiz (1923): *Nuevo catauro de cubanismos*. Havanna.



Rhythmus der Bongos. Die *changüí*-Feste fanden abends nach der Arbeit statt.

Der *changüí* wurde auch in den Gemeinschaften der so genannten *negros franceses* ("französische Schwarze"), den Nachkommen jener Sklaven von franko-haitianischen Immigranten, die am Ende des 18. Jahrhunderts nach Kuba kamen, in den Bergen Guantánamos gepflegt. Diese stellten die legendären Heldengestalten im Repertoire des *changüí* dar. Unter ihnen befanden sich zahlreiche Interpreten und Komponisten, die eine wichtige Rolle bei der Entwicklung und Pflege dieser Musik- und Tanztradition spielten. Der *changüí* stellt somit einen der wichtigsten Aspekte des kontinuierlichen franko-haitianischen Einflusses auf die musikalische Kultur Kubas dar und ist auf diese Weise untrennbar mit diesen Immigranten verbunden.

Gleichzeitig erhielt die Musikkultur Guantánamos neue karibische Einflüsse durch die Immigration haitianischer und jamaikanischer Tagelöhner, die in mehreren Schüben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattfand. Diese Männer, die vor allem in der Zucker- und Kaffeeproduktion arbeiteten, integrierten sich in die kubanische Bevölkerung und nahmen aktiv an deren kulturellem Leben teil.

Die Tagelöhner wurden fast ausschließlich in den damaligen Provinzen Camagüey und Oriente eingesetzt. Diese freien Arbeiter hatten zwar einen anderen kulturellen Hintergrund als die Sklaven aus Haiti in den vorherigen Jahrhunderten, dennoch fanden sie in der kubanischen Musik Elemente der haitianischen Musik des 18. Jahrhunderts. Daher konnten sich viele der Immigranten mit einigen Ausdrucksformen und Gattungen der kubanischen Musik identifizieren, und sie so in ihre musikalische Praxis aufnehmen.

Der Prozess der gegenseitigen Beeinflussung der jamaikanischen und der haitianischen Musikkulturen auf der einen und der kubanischen Musik auf der andern Seite hält noch immer an, eine Entwicklung, die auch der *changüí* weiterhin durchläuft. Die musikalischen Ausdrucksformen der Immigranten und ihrer kubanischen Nachfahren befinden sich, vor allem im Osten Kubas, in einer Entwicklung der Auslese und Synthese.

Der *changüí* entwickelte sich aus älteren Musikstilen, die auf bestimmten Festen gespielt wurden und die bestimmte Gesangs- und Tanzformen beinhalteten. Aus struktureller Sicht – bezüglich seiner Musik und des Instrumental-Ensembles – wird der *changüí* nach wie

vor in dieser traditionellen Form gespielt, ohne dass es im Lauf der Zeit zu substanziellen Veränderungen gekommen wäre. Ein typisches Ensemble besteht aus *tres*, *marímba* (oder *marímbula*), Bongo, *güiro* (oder *guayo*) und *maracas*. Einige Gruppen verwenden zusätzlich *claves*, die aber lediglich die Funktion haben, einen gleich bleibenden rhythmischen Puls zu schlagen. Die Instrumente werden in der Regel von so genannten *changüiseros* gebaut, die über das nötige Material- und Technikwissen verfügen. Manche von ihnen bauen alle Instrumente eines Ensembles, andere spezialisieren sich auf ein bestimmtes Instrument. *Güiros* und *maracas* werden normalerweise von den Musikern selber gebaut. Die traditionell künstlerische Fertigung der *changüi*-Instrumente hat einen hohen Stellenwert in der kubanischen Kultur.

Das heutige Repertoire des *changüí* reicht von alten populären Kompositionen wie „María Guevara“, „Rogelio“, „El Guararey de Pastora“ und „Ana Julia Me Dejó“ bis hin zu aktuellen Stücken, in denen aber der traditionelle Stil und die Themen beibehalten werden. Es werden allerdings auch aktuelle Themen, die sich mit der heutigen Realität der *campesinos* auseinandersetzen, aufgegriffen.

Neben Elementen und Zügen des *son* enthält der *changüí*, der als Teil des Gattungskomplexes des *son* beschrieben wird, auch eigene, spezielle Merkmale, die ihn von Letzterem unterscheiden. Die gemeinsamen Merkmale zeigen sich vor allem in der Instrumentierung, die in einigen Regionen so auch beim *son montuno* anzutreffen ist. Der Unterschied liegt jedoch in der funktionalen Wechselbeziehung der Klangfarben dreier Ebenen: eine bilden die Saiteninstrumente, eine die Idiophone und Trommeln und eine dritte dient als rhythmisch-harmonischer Bass; diese Funktion erfüllt die *marímbula*, ein aus einem hölzernen Klangkörper gefertigtes Instrument mit Metall-Lamellen, die gezupft werden. Auf diesen Klangebenen verteilen und ergänzen sich die melodischen, rhythmischen und harmonischen Funktionen, die in der Aufführung des *son* und insbesondere des *changüí* auftreten:

- Das Melodische: Die Melodie wird von einem Saiteninstrument – beim *changüí* ist das ein *tres* – gespielt. Er übernimmt die Funktion der Gegenstimme zur Gesangslinie und unterstützt den Gesang melodisch und harmonisch.

- Das Rhythmische: Die rhythmischen Linien der Idiophone (*güiro* und *maracas*) mit ihren ostinaten Figuren fungieren als eine mit den anderen Instrumenten interagierende Leitlinie. Die rhythmisch-improvisatorische Funktion der Bongos besteht aus der Kombination unterschiedlicher Klangfarben, die durch verschiedene Arten des Anschlagens der Felle erzeugt werden.
- Das Harmonische: Die harmonische Funktion zeigt sich in den melodisch-harmonischen Beziehungen, in den Improvisationen der Saiteninstrumente. Diese Funktion wird fast ausschließlich vom *tres* übernommen. Aber die Harmonik erscheint auch im Bass der *marímbula*, in deren Spiel sich Harmonik und Rhythmus vereinen, wobei letzterer einen ausgeprägt synkopischen Charakter aufweist. Die *marímbula* stellt also die rhythmische Ergänzung zu den Idiophonen und besonders zu den Bongos dar. In ihrer harmonischen Funktion einer relativen tonalen Unbestimmtheit spielt sie nicht bloß die Grundtöne des jeweiligen Akkords, sondern steht auch den melodischen Linien des Gesangs und des *tres* näher.

Im *son* und im *changüü* ist die Improvisation ein kombinatorischer Effekt und nicht das ausschließliche Vorrecht eines einzelnen Instruments oder einer Instrumentengruppe. Beispielsweise kann sie von einem Solosänger, dem *tres* und den Bongos ausgeführt werden. Die Improvisation interagiert mit den anderen rhythmischen, melodischen und harmonischen Funktionen, die jedes der Instrumente im Ensemble erfüllen muss. So entwickelt sich ein regelmäßiges improvisatorisches Wechselspiel zwischen einem Saiteninstrument mit melodisch-rhythmischer Funktion wie dem *tres* und einer Trommel mit einer vorherrschend rhythmischen Funktion wie dem Bongo.

Die musikalische Funktion des Bongo im *changüü* ist – wie im *son* auch – ambivalent. Das bedeutet, sie bewegt sich zwischen der Rolle einer rhythmischen Leitfigur zwischen *tres* und *marímbula* und einer rhythmischen Funktion mit improvisatorischen Charakter. Ich sage bewusst Leitfigur, auch wenn die Schläge des Bongo in freiem Tempo und synkopiert ausgeführt sein mögen, weil die Leitfunktion nicht davon abhängt, ob die Schläge im Tempo der anderen Instrumente, in freiem Tempo oder synkopiert gespielt werden.

Die Unterschiede zwischen *son* und *changüü* zeigen sich vor allem in den folgenden Elementen:

- Im *changüí* tritt eine bestimmte Strukturierung der musikalischen Sprache des *tres* hervor: Rhythmisch-melodische Charakteristiken werden so in Abschnitte aufgeteilt, dass die Melodie von einem stark synkopischen Rhythmus geprägt ist. So erhält das Spiel des *tres* gleichermaßen melodische wie rhythmische Funktionen.
- Der Bongo besitzt beim *changüí* größere Felle als die im *son* verwendeten Bongos, was damit zusammenhängt, dass häufig die tiefsten Register verwendet werden müssen. Das Spiel des Bongo ist durch das so genannte *picao* (Stakkato) gekennzeichnet sowie den häufigen Gebrauch von Trommelwirbeln bei musikalischen Höhepunkten, die sich mit trockenen Schlägen auf den Resonanzkasten der *marimbula* abwechseln können. Eine weitere Besonderheit im Spiel des Bongo im *changüí* ist der offensichtliche Einfluss einiger charakteristischer Rhythmen der Musik der *tumba francesa*-Gesellschaften.<sup>2</sup>
- Es existieren zahlreiche Stilarten des *changüí*, wie zum Beispiel der *maragú*, der *manajú* oder der *aeroplano*, die ihm trotz struktureller Besonderheiten eindeutig zuzuordnen sind. Der *manaju*, durch seine Kürze und das Fehlen von *estribillos* charakterisiert, ist die älteste Variante. Im *aeroplano* improvisieren zwei Sänger einen gesanglichen Wettstreit.
- Die Gesangslinie sticht durch ihren ausgeprägt synkopischen Charakter hervor, der die Interpretation der *changüí*-Sänger auszeichnet.
- Ein weiterer Aspekt betrifft den Tanz. Sowohl der *changüí* als auch der *son* sind Paartänze, wobei Ersterer einige Besonderheiten aufweist: die Frau folgt dem Rhythmus mit langsamen Bewegungen. Und während der Mann um sie herum verschiedene Tanzfiguren improvisiert, werden seine Schritte mit dem ansteigenden Rhythmus der Bongos immer schneller.

Wie wir sehen, beinhaltet der *changüí*, obwohl es sich um einen Paartanz handelt, einige choreografische Elemente mit relativer Dominanz

---

<sup>2</sup> Musik- und Tanzgesellschaften, die von Nachfahren der aus Haiti nach Kuba gekommenen Sklaven im Osten Kubas gegründet wurden. Heute existieren nur noch zwei dieser Gesellschaften, je eine in Guantánamo und in Santiago de Cuba (Anm. d. Hrsg.).

des Mannes, die jedoch von seiner tänzerischen Virtuosität in Bezug auf die improvisierten Bongoschläge abhängt. Dieselbe Konzeption findet sich auch bei folkloristischen Tänzen, die nur von Männern getanzt werden. Aus der Tänzer-Bongo-Beziehung, die beim *changüí* gelegentlich zu finden ist, kann ein Wettstreit zwischen Tänzer und Bongospieler entstehen, wie er auch bei anderen Trommeltänzen anzutreffen ist. Zum Beispiel findet sich eine sehr ähnliche Konzeption in dem Duell zwischen dem Solotänzer und dem Spieler der *premier* genannten, tiefsten Trommel des Ensembles im *frente*, einem Tanz der *tumba-francesa*-Gesellschaften.

Die Urbanisierung des ursprünglich ländlichen *changüí* begann Anfang des 20. Jahrhunderts, als er in den Städten der Provinz Guantánamo an Popularität gewann. Quellen besagen, dass 1927 im Haus der "negra con pelo" (Schwarze mit Haar), einer legendären Persönlichkeit des *changüí*, an Sams- und Sonntagen Musik dieses Stils gespielt wurde. Es gab noch mehr populäre Tanzlokale, wie der Zeitzeuge Rafael Inicialte, Musiker und Forscher aus Guantánamo, berichtet:

Dieser Tanz wurde in allen vier Ecken der Stadt gepflegt: Im Norden im Haus von Redondo, einem Eisenbahnarbeiter, der ein Tischchen aufgebaut hatte, an dem er an Festtagen *empanadas* und Rum verkaufte. Im Osten im Haus von Francisco Masó, im Westen im Haus von Cecilia "La Baracoesa" und im Süden im Haus von Savón, dem bekanntesten der vier.

In den Häusern gab es Stamm-Musiker, aber erst 1945 gründete Rafael Inicialte die erste Gruppe in Guantánamo, die sich dem *changüí* auf professionelle Weise widmete. Die Gründungsmitglieder waren Arturo Latamblé (Bongos), Carlos Borromeo (Erster Sänger und *guayo*), Pedro Speek (*maracas*), José Olivares (*marimba*) und Chito Latamblé (*tres*), der Leiter der Gruppe. Fünf Jahre später kamen die Tänzer Luis Céspedes und Rafaela ("Cuta") Latamblé hinzu. Bereits in den fünfziger Jahren wurde der *changüí* von verschiedenen Freizeitgesellschaften in Guantánamo nachgefragt, um Tanzveranstaltungen durchzuführen, bei denen dann diese Gruppe auftrat. Zu diesen Gesellschaften zählten "Colonia Española", "Unión Club", "La Nueva Era", "Siglo XX", "Club Moncada" und "Club Catalán". Das kulturelle Leben in den ländlichen und semi-urbanen Gegenden der Provinz Guantánamo war während des gesamten 20. Jahrhunderts primär von der spontanen und laienhaften Gründung von *changüí*-Gruppen ge-

prägt. Sie bildeten sich aus familiären und/oder nachbarschaftlichen Zusammenhängen heraus mit dem Ziel, das Bedürfnis der Dorfbewohner nach ästhetischem Ausdruck und Erholung zu befriedigen, das in hohem Maße von solchen lokalen Gruppierungen abhängig ist.

Seit der Mitte des letzten Jahrhunderts begann der *changüí*, die professionelle Musik, die in Havanna gespielt wurde, zu beeinflussen. Aber den Weg in die Massenmedien fand der *changüí* erst in den sechziger Jahren, vor allem dank der Stücke von "Elio Revé Matos y su Orquesta" aus Guantánamo, der später zahlreiche erfolgreiche Stücke dieser Gattung schrieb. Traditionelle und aktuelle Themen behandelte er in einer zeitgenössischen musikalischen Sprache, die den neuesten Tendenzen der internationalen Musik entsprach. So entstanden auch Mischgattungen wie der 1965 von *Elio Revé Matos y su Orquesta* bekannt gemachte *changüí-shake*.

Bis heute werden die traditionellsten Stücke des *changüí* innerhalb der populären Folkloremusik gespielt. Parallel dazu wird der *changüí* von verschiedenen professionellen Orchestern, die ihn sogar auf eine internationale Ebene gehoben haben, in Wechselwirkung mit anderen Genres wie dem *son* weiterentwickelt, durch die Verwendung verschiedener Klangfarben und Rhythmen, mit modernen Harmonien und Instrumentierungen.

Übersetzung: Julia Gebauer

Danilo Orozco

## **Einheit in der Vielfalt. Die verschiedenen Formen des *son* in der kubanischen Musik**

### **1. Von den *son*-Formen und ihren Verbindungen**

In der Musik wichtiger Musikerfamilien mit mehr als hundertjähriger Tradition in den östlichen Gebieten Kubas (z.B. das Gebiet um den Río Cauto) gibt es zahlreiche Erscheinungen von ungewöhnlichem Charakter. Diese verbanden sich und bildeten eine Art Proto-Musik, die sich später zu bestimmten einzigartigen *son*-Typen entwickelte, von ländlicher oder auch gleichermaßen ländlicher wie urbaner Art.

Viele dieser ländlichen *son*-Formen sind von Musikern und den Trägern dieser lokalen Traditionen "kleine *sones*" (*sonsitos*) genannt worden, andere nennen sie *sonsitos cañeros* ("Kleine Zuckerrohr-*sones*"), orale *sones*, *sonsitos fiesteros* ("Festliche *sones*"), *sonsitos de adiós* ("Abschieds-*sones*"), *bungueo*, etc. Es existieren Musiken, die *son*, *son-melcocha*, *polka-son* oder ähnlich genannt werden. Das jedoch, was auch außerhalb Kubas unter der Bezeichnung *son-montuno* bekannt geworden ist, ist in den vermeintlichen Gebieten seiner Herkunft überraschenderweise nicht so häufig zu finden, abgesehen von bestimmten Fällen, in denen es beispielsweise heißt: "Spiel den *nengón-montuno*".

Die Bezeichnung breitete sich weiter aus, als sich im städtischen Bereich ein bestimmter Standard-*tumbao* von deutlich ländlichem Charakter herausbildete, der *montuno* genannt wurde. Im Allgemeinen bestand er nur aus einem *estribillo*, der auf verschiedene Weise gespielt und variiert wurde. Manchmal bildeten sich aber auch bestimmte Akzentuierungen und die Kraft des Haupt-*tumbao* heraus.

Dies war der Fall bei jenen *montunos*, die Arsenio Rodríguez und Lily Martínez – neben anderen wichtigen Komponisten und Musikern des ländlich-städtischen *son*-Stiles – spielten. Dies bedeutet, dass einige Musiker, auch wenn sie in der Stadt lebten und arbeiteten, zumin-

dest eine gefühlsmäßige Bindung zu ländlichen Musikformen behielten.

Grundlegende Ethno- und soziokulturelle Prozesse sowie die relative Einfachheit und Flexibilität der verschiedenen ursprünglichen *son*-Formen sorgten dafür, dass diese Musik sehr früh, spätestens seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts (und damit offenkundig sehr viel früher als die klassischen *son*-Formen der Sextette und Septette in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts), in einen ständigen musikalischen Austausch eingebunden wurde. Im Laufe dieser Prozesse zeigten diese *sones* eine hohe Fähigkeit der Verbindung und Integration im Bezug auf andere Genres und Stile. Einige dieser ungewöhnlichen *son*-Formen können hierüber viel Aufschluss geben: etwa die eigenständigen Musikformen der *nengones* vom Río Cauto oder ähnliche Musikformen aus der Sierra Maestra.

## 2. *Son*-Formen, Verbindungen und Übergänge

Ausgehend von diesen Gegebenheiten könnte man nun neu über unser Thema nachdenken: Beispielsweise ist es in nahezu der gesamten Literatur ein Gemeinplatz geworden, der auch in vielen Medienberichten kursiert, dass der so genannte *son* in den ländlichen Gebieten im Osten Kubas in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstand. Demnach ist nicht bekannt, ob er bereits seit 1909/10 in die Hauptstadt Havanna „übersprang“, wie einige Autoren behaupten, oder erst nach 1918/20. Die Realität liegt jedoch deutlich entfernt von diesen und anderen häufig zu findenden Schemata: Zunächst einmal gibt es keinen *son* mit einer vermeintlich einheitlichen Erscheinungsform, mit einem bestimmten Ursprung und einer wie auch immer gearteten Entwicklung. Vielmehr gibt es oder hat es in einigen Gebieten des kubanischen Ostens sehr spezifische *son*-Typen gegeben, vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Erst viel später bildeten sich wichtige Modelltypen heraus, von denen bestimmte verallgemeinernde Charakteristika stammten, ebenso wie die Ideen, die von einem vermeintlich einheitlichen, blockähnlichen *son* ausgehen.

In den verschiedenen *son*-Formen wurden jeweils ähnlich einfache Instrumente verwendet: der so genannte *tres* (mit drei Doppelsaiten); kleine Trommeln, aus denen die Bongos hervorgehen; die *marímbula* (ein Resonanzkasten mit gezupften Metallzungen); die *botijuela* (ein



Blasinstrument); der *bajo en tierra* (ein doppelter Holzbogen mit einem Erdloch als Resonanzraum, der weniger die Funktion eines Basses hat als eine rhythmisch-klangliche); das *guayo* (Schrapiinstrument); die *maracas* (Rasseln) und der Gesang. Die so genannten *claves* (kleine Gegenschlagstöckchen) kamen erst später hinzu. Mit diesen einfachen, ländlichen Instrumenten entstanden verschiedene Varianten für ein kleines Standard-Ensemble, das je nach Bedarf variiert werden konnte. Gelegentlich wurde der *tres* auch allein oder nur in Verbindung mit Gesang eingesetzt.

Die Spielarten der *sones* und die Gruppenformate hängen vom Zeitalter, von der Situation und von den handelnden Personen ab. Als Beispiel seien das Klavier und die Synthesizer genannt. In einigen der mit den *son*-Formen verwandten oder von diesen abgeleiteten Musikstilen spielen sie *tumbaos*, die von den vom *tres* bekannten Mustern abgeleitet sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Klavier und Synthesizer nicht auch aus ihren eigenen Möglichkeiten schöpften. Vielmehr entstehen für diese Instrumente spezifische Spielweisen (Schlussformen, Kadenzformeln, Arpeggios und bestimmte Arten des Zusammenspiels beider Hände), die in das Erbe des *tres* integriert werden, ohne jedoch ihre eigenständige Form zu verlieren.

Vergleichbares geschieht auch mit den traditionellen Instrumenten und den Spielarten, die sie hervorbringen: Z.B. habe ich bereits darauf hingewiesen, dass die *marímbulas* und der Erdbass (*bajo en tierra*) nicht die übliche harmonische Funktion des Basses erfüllten, sondern eine Art "rhythmisch-klangliche Basis" der Musik bildeten. Erst in einer späteren Phase und in einem anderen Kontext tauchen *marímbula*-Spieler auf, die die Rolle des Basses übernehmen. Es bleibt festzuhalten, dass sich dank der klanglichen Ähnlichkeit der verschiedenen *son*-Typen bestimmte gleiche stilistische Elemente in jeder Variante herausbildeten. Darüber hinaus jedoch erscheinen viele *son*-Arten so weit vom allgemeinen Stereotyp entfernt zu sein, dass es keinen Anhaltspunkt für einen einzigen, vermeintlichen "Super-*son*" oder einen "son-Komplex" gibt.

Die genannten *son*-Formen zeigen bestimmte Gesangs- und Versformen (*cuartetas/décimas*, Kombinationen aus beiden oder auch eine frei-metrische Gestaltung), mit einer sehr unterschiedlichen Verwendung von *estribillos*. Diese können als wiederholte Phrasen oder Verse auftreten, im Wechsel mit Strophen, oder Vers für Vers. Das zeigt,

dass nicht bloß von einem simplen Wechsel von Strophe und *estribillo* ausgegangen werden kann, wie seit vielen Jahren immer wieder behauptet wird.

Es ist noch einmal zu betonen, dass rituelle Musikstile afrikanischer oder spanischer Herkunft, nicht nur die Quellen für weltliche Musikformen wie dem *son* und der *rumba* bilden, sondern auch mit diesen koexistieren. In vielen Fällen praktizieren die weltlichen Musiker volkstümliche religiöse Riten. In ihre weltliche Musik bauen sie dann auch Elemente aus der rituellen Musik ein, etwa die Klänge und Rufe der *ekue abakuá*-Trommeln oder der *kinfuti*-Trommeln des *palo congo*, die auf die Figuren der Bongos im *son* übertragen werden und, auf etwas andere Weise, auch auf die Bongos des *changüí*. Derartige Merkmale sind von größter Bedeutung für die Entwicklung der kubanischen Musikkultur.

### 3. Individuelle Einflüsse auf die Entwicklungen

In vielen schriftlichen Quellen – Tagebücher, persönliche Aufzeichnungen, Kriegstagebücher aus den Unabhängigkeitskriegen, Reiseberichte oder Chroniken – und in mündlichen Zeitzeugenberichten finden sich Hinweise auf ländliche und städtische Lieder mit patriotischen bzw. die Unabhängigkeitsbewegung betreffenden Texten, auf Liebeslieder und auf *tonadas* und *décimas*. Sie alle weisen hinsichtlich der Verbindung von Wort und Musik einen Charakter auf, der sich zwischen beinahe ernsthaft, spöttisch-burlesk und gelegentlich vulgär-marginal bewegt. Dies gilt vor allem für die *guaracha*- und *son*-Formen. In den erwähnten Kriegstagebüchern stehen Äußerungen zu rituellen und festlichen *toques* und Gesängen afrikanischer Herkunft, vor allem der Bantu und Dahomey, zu Elementen aus *santería*-Ritualen bei Festen der Truppen oder auch von Zivilisten.

Besonders interessant erscheinen in diesen Dokumenten die wenigen aber erhellenden Bemerkungen über Feste in den Feldlagern, bei denen *contradanzas* oder *danzones* getanzt wurden, über Feierlichkeiten mit symbolischen Gesängen (z.B. über freie, fliegende Vögel, eine Metapher für die Unabhängigkeitsbewegung), über ironisch-kritische Gesänge, über *guaracha*-ähnliche Lieder, die vor wichtigen Schlachten angestimmt wurden, und über Soldaten oder Zivilisten, die sehr kurze Lieder oder satirisch-burleske *estribillos* sangen, deren Titel

leider nur selten genannt werden. So kommt es schon seit diesen frühen Phasen zu einem – heute beinahe unbekannten – Austausch zwischen Stadt und Land.

#### 4. Die *son*-Formen und ihre Verbindungen

Vor allem im *son*, mehr als in anderen Genres der kubanischen Musik, verschmelzen Elemente aus anderen Musikstilen oder verbinden sich mit den verschiedenen *son*-Formen, ohne dass diese ihre Eigenständigkeit verlören. Gleichzeitig tauchen besonders im Osten und im Zentrum Kubas dem *son* ähnliche Genre-Typen und Stile auf, die sich dennoch klar von diesem unterscheiden: so z.B. die *rumbitas* ("kleine *rumbas*"), die *rumbitas guarachosas* ("kleine, guarachahafte *rumbas*") und die *marchitas* ("kleine Märsche").

Von anderem Charakter ist dagegen der Einfluss einiger kongo-afrikanischer Musiken insbesondere auf den Rhythmus, die Phrasierung und die Körperbewegungen der Musiker in der *rumba*, aber auch in einigen *son*-Formen.

Dagegen verband sich die *guaracha* nicht nur mit der Musik des kubanischen *teatro bufo*, sondern auch mit den Salontänzen, während in ländlichen Gebieten auch noch andere Formen satirisch-burlesken Zuschnitts entstanden, so auch in den Kriegsfeldlagern. Unabhängig vom Bereich des *teatro bufo*, in dem die *guaracha* eine besondere Form und Bedeutung erhielt, gab es auch Beziehungen der *guaracha* zu anderen Inseln der Karibik. Gleichfalls gab es Wechselbeziehungen der Salontänze zur Musik Andalusiens und später auch dem Flamenco, vor allem in Bezug auf die rhythmischen Muster und Akzentuierungen der Gitarre und die Versform der Texte: Daher stammt auch die enge Beziehung der Salon-*guaracha* und der anderen Salontänze in Kuba zum andalusischen *tango* und *tanguillo*.<sup>1</sup>

Wenig bekannt ist, dass die vermeintlich "tief verwurzelten" ländlichen Traditionen Kubas dies erst seit relativ kurzer Zeit sind; in einigen Fällen entstanden sie sogar erst Mitte des 19. Jahrhunderts. Die beschriebenen Bedingungen hatten bisher kaum zur Kenntnis genommene Kontakte und Austausche von Instrumenten und musikalischen Elementen zwischen städtischem und ländlichem Bereich zur Folge,

---

<sup>1</sup> Zwei Formen des andalusischen Flamenco (Anm. d. Hrsg.).

in denen die eingangs erwähnten traditionellen Familien eine große Rolle spielten.

Von großer Bedeutung für diese Prozesse war auch der relativ frühe, aber wenig sichtbare Kontakt zwischen dem Osten und dem Westen Kubas, der in diesem Fall vor allem durch einzelne Musiker zustande kam. Hinzu kam die bereits erwähnte, jedoch wenig erforschte Beziehung zwischen dem Bereich der Salontänze und der Musik der unteren Bevölkerungsschichten.

Zudem wiesen einige der ursprünglichen *son*-Formen wie auch andere kubanischer Musikarten schon früh bestimmte Charakteristika auf, die eine Verwandtschaft zu andern karibischen Gattungen, aber auch zu solchen im Süden der USA, belegen. Dies gilt vor allem für bestimmte Gestaltungsformen, auf die ich später noch genauer eingehen werde.

Schließlich wiesen einige Arten der frühen *rumba* hinsichtlich ihrer rhythmischen Wendungen eine Beziehung zu bestimmten kolumbianischen *cumbia*- und dominikanischen *merengue*-Formen auf. Andere dagegen standen eindeutig in enger Verwandtschaft zu analogen puertoricanischen Formen, die vor allem auf der *bomba* und dem *son* basierten. Dies sind nur zwei von vielen Beispielen.

Mit anderen Worten, es ist keinesfalls so, dass es eine Art von "Super-*son*" gäbe, der musikalisch die Karibik "beherrschte", wie von weiten Teilen des *Mainstream* der kubanischen Musikwissenschaft noch immer behauptet wird. Vielmehr entstanden vielfältige musikalische Beziehungen, ohne dass hierbei kennzeichnende Elemente der einzelnen Formen unkenntlich gemacht worden oder verloren gegangen wären.

Die Beziehungen zwischen den Salontänzen und der Musik unterer Bevölkerungsschichten wie dem *son* könnte man unter Hinweis auf die kuriose Beziehung der so genannten *sones caimanes*, der *habanera-montunos* und rhythmischer Figuren von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft zu den rhythmischen Figuren zahlreicher *danzas* und *contradanzas* präzisieren. Diese Entwicklung wird einerseits sichtbar im beschriebenen Fluss von Elementen, der auf den erwähnten Beziehungen von ländlichen und städtischen Regionen, v.a. im Osten und der Mitte Kubas, basiert, andererseits in der wichtigen Rolle der genannten Musikerfamilien, einzelner Volks- und Salonmusiker, wie auch der Werke bedeutender Kunstmusikkomponisten, die ebenfalls

Beziehungen zum gesamten karibischen Raum (einschließlich des Südens der USA) aufweisen. Die in diese Prozesse verwickelten Persönlichkeiten hinterlassen Spuren von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft, von volkstümlichen Tänzen und anderen Quellen in der wenig bekannten Verbindung des Ostens und Westens der Insel Kuba sowie der karibischen Umgebung und des afronordamerikanischen Bereichs.

Daher zeigen bestimmte Klatschformen, auf der Interaktion von Einzelem und der Gruppe basierende Gestaltungsprinzipien, wie auch die Textgestaltung, die alle aus den bereits erwähnten *nengón*-Formen vom Río Cauto hervorgegangen sind, eine weitere überraschende Verwandtschaft mit Elementen, die aus US-afroamerikanischen *Worksongs*, *Spirituals* und *Blues-Songs* bekannt sind.

Dies ist aber selbstverständlich nicht der Fall, weil ein *nengón* nach Louisiana "verpflanzt" worden wäre, bzw. zwangsläufig irgendeinen direkten Einfluss gehabt hätte, sondern aufgrund der bereits angesprochenen parallelen Verbreitung musikalischer Elemente seit dem 19. Jahrhundert. Sie verdankt sich auch den gleichfalls kaum bekannten Migrationen einzelner Musiker zwischen Kuba und den USA, die von neueren Forschungen nachgewiesen wurden, wenngleich in diesen lediglich vom musikalischen Schaffen dieser Musiker die Rede ist und nicht von den möglichen Beiträgen zu den beschriebenen Austauschprozessen.

## 5. Musikalische Charakteristika

In diesen Prozessen ist der afrikanische Kern – von *Bantu*- und *Dahomey*-Ursprung – der Beziehungen zu vier Grund-*Patterns* von allergrößter Bedeutung: zum *cinquillo*, *tresillo*, *tanguillo* und zur *habanera*-Figur.<sup>2</sup> Jedes dieser *Patterns* besitzt rhythmisch-akzentuierende Eigenheiten, sie sind alle auf reziproke Weise austauschbar und im Kontext einer afrokaribisch-afroamerikanischen Entwicklung veränderbar. Diesen Kern könnte man als die wichtigste Quelle bezeichnen, und ihr Einfluss bringt in unterschiedlichen Zusammenhängen jeweils charakteristische Merkmale verschiedener Genres und Stile hervor.

Mit je drei, vier oder fünf Akzenten sind diese vier Grund-*Patterns* gleichermaßen reziprok, gleichwertig und gegenseitig aus-

---

<sup>2</sup> Siehe *Patterns* im Anhang.

tauschbar, sei es im Bezug auf das gesamte *Pattern* oder die Verteilung seiner Akzente. Diese beeinflussen dann auch die Phrasierung und Kombination des gesamten Stückes. Den Kern dieser Gestaltungsweise bildet die besondere Art der Beziehung zwischen den einzelnen Schlägen eines *Patterns*, was ich als eine besondere Art "musikalischer Gestik" bezeichnen möchte, die den größten Teil afroamerikanischer Musikstile in allen Teilen Amerikas auszeichnet und die Grundlage liefert für zahlreiche musikalische Austauschprozesse.

Diese "musikalische Gestik", bildet auch die Basis verschiedener Formen kubanischer Musik, etwa der *nengones*, der *habanera-montunos* und einiger *rumba*-Arten, und ist so anpassungsfähig, dass sie sich selbst an Veränderungen und Neuerungen angleicht, die bis zu aktuellen Formen wie der *timba* reichen können. Die Verteilung der Akzente innerhalb des *Patterns* mit einem oder zwei Schlägen als "Zentrum" desselben bewirkt den berühmten Effekt, der in der westlichen Musiktheorie als Synkope bekannt ist. Im westlichen Denken und Fühlen erscheint die Synkope als rhythmisch-metrische Beziehung zu den so genannten "starken" Zählzeiten, gegen die der Akzent gesetzt wird. Westliche Komponisten denken und schreiben sie in diesem Sinne, aber davon rede ich hier nicht.

In den oben genannten *Pattern* von *Bantu*- und *Dahomey*-Herkunft gibt es keine rhythmisch-metrische Beziehung zu starken Zählzeiten, sondern eine offene Abfolge, in der die Akzente so angeordnet werden und ihre Funktion untereinander so wechseln können, dass die einzelnen *Patterns* jeweils nur in Beziehung zu den anderen Instrumenten bestimmt werden können. Dies alles führt dazu, dass in den Verbindungen mit europäischen Musikformen in der Regel die afrikanischen Elemente die Quelle bilden, anhand derer man die neu entstandenen afroamerikanischen Stile definieren kann. In diesen Entwicklungen erreicht die Verteilung der Akzente einen Standard, der es erlaubt, etwas als Synkope zu definieren, was im eigentlichen musikalischen Prozess dieser Bezeichnung nicht entspricht. In anderen Worten, eine Notation in europäischer Notenschrift kann, auch wenn sie den eigentlichen Charakter eines Stückes – gelegentlich sogar sehr stark – verzerrt, unter Umständen ein nützliches Hilfsmittel zur Visualisierung eines musikalischen Phänomens und zur Erleichterung seiner Lektüre sein.

## 6. Das *clave*-Dilemma

Ich komme nun zu einem anderen Aspekt der beschriebenen musikalischen Inhalte, der berühmten *clave*. Diese besteht aus zwei Takten und wird gebildet vom so genannten *tresillo* (im ersten Takt) und je zwei gleich langen Schlägen und Pausen (im zweiten Takt). Hierbei liegt der vermeintliche "Kopf" der Figur im ersten Takt, während der zweite Takt den Schluss bildet. Diese Figur wird in den so genannten "klassischen" *son*-Formen aus den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wie auch in anderen Formen kubanischer Musik, etwa der *rumba yambú*, verwendet. Dagegen klingt die *clave* der *rumba guaguancó* etwas anders.

In verschiedenen afrikanischen Musikkulturen lassen sich Leitrhythmen – so genannte *time-line-Pattern* – finden, die Teile der *clave* verwenden oder auch die ganze *clave*, etwa bei Stammesmusikformen im Inneren Nigerias. Es dürfte allerdings schwer sein, hier von einem Einfluss re-importierter Musik aus Kuba, der Karibik oder anderen Teilen Amerikas zu sprechen. Die *clave* ist gleichfalls ableitbar aus der Veränderung (Binarisierung) vor allem ritueller Leitrhythmen von ursprünglich triolischem Charakter.

Was bei diesem Übergang der *clave* und anderen *Patterns* von triolischen zu binären Figuren geschieht, ist die Art, wie diese Figuren in das rhythmische Gesamtgefüge integriert werden, und die Funktion, die sie im Bereich der kubanischen und karibischen Musik innehaben. Entscheidend ist jedoch nicht bereits die Binarisierung als solche, wie von einigen Musikwissenschaftlern behauptet wird.

Andererseits existieren andere, ähnliche *clave*-Formen, wie sie etwa die *rumba guaguancó* charakterisieren, oder auch andere kubanische und karibische, traditionelle und moderne Formen. Die bereits beschriebene so genannte *clave de primer tiempo*, wie sie vor allem in den klassischen *sones* gespielt wird, erweist sich im Spiel erst dann als eine wichtige Leitfigur, nachdem die Beziehung zu den andern Instrumenten hergestellt ist. Dies geschieht auf eine ausgeprägt interaktive Art und Weise, was bedeutet, dass der Beginn der *clave* abhängt von der Figur des *tres* (oder gleichberechtigter Instrumente) und von der Akzentverteilung in der Führungsmelodie, so dass sich die Reihenfolge der beiden Teile der *clave* auch durchaus ändern kann. Dagegen besitzt die *clave* in der *rumba guaguancó* eine sehr viel stärker

leitende Funktion, sie beginnt in der Regel die Stücke und bestimmt deren gesamte rhythmische und melodische Gestaltung.

Dessen ungeachtet ist die *clave* trotz ihrer unterschiedlichen Rollen immer als ein weiteres *Nonplusultra* der kubanischen Musik betrachtet worden. Dies ist sie zwar tatsächlich, in Bezug auf die Gestaltung der *son*-Formen aber erst seit dem Aufkommen der klassischen *Pattern* seit den zwanziger und dreißiger Jahren.

Trotz weiterer Kriterien ist die Bedeutung der *clave* unbestreitbar. Und dabei geht es nicht nur darum, ob die *clave* explizit vorhanden ist oder ob sie – nicht gespielt – unhörbar wirksam ist. Es gibt einfache, unzureichend bekannte, aber aufgrund ihrer Schemata bedeutungsvolle Musikformen, wie etwa die *nengón*-Varianten, den *changüí*, oder einige frühe *son*-Formen, in der die *clave* weniger wichtig ist als andere Elemente, sofern sie gespielt wird.

In aktuellen Strömungen der kubanischen Musik, vor allem der *timba*, finden sich Mischungen der *clave*, d.h., auch wenn sie nicht bedeutungslos geworden ist, so ist die *clave* nicht zwangsläufig das entscheidende Element, sondern ordnet sich, im Gegensatz zum Prinzip des älteren *son*, anderen Instrumenten unter.

## **7. Die *Son*-Formen in Beziehung zu anderen Musikstilen: ein Rückblick**

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es zum scheinbaren “Niedergang” des *danzón*. Tatsächlich aber ging dieser in den *sones*, *canciones* und *boleros* auf. Gleichzeitig tauchen nach 1930 neue rhythmische und klangliche Gestaltungsprinzipien im *bolero* auf. Man darf jedoch nicht übersehen, dass der *bolero* seit dem 19. Jahrhundert bereits in einem vielfältigen Vermischungsprozess mit den Salontänzen, den *son*-Formen und einigen *guarachas* des *teatro bufo* stand. Der Charakter dieser Prozesse, die Mischungen oder Hybridisierungen, die Rolle von Gruppen und einzelnen Musikern, die als Schmelztiegel für verschiedene Einflüsse fungierten, wie auch die beschriebenen Wechselbeziehungen zwischen Kuba und dem Süden der USA, lassen uns zu einem neuen Schluss kommen: In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden unter Einfluss der *son*-Formen bestimmte Genre-Mischungen, in denen die einzelnen Elemente zu ausgeprägter Spannung oder Konkurrenz tendieren, d.h. sie kontrastieren mit anderen.



Irgendein Element – in vielen Fällen aus den *son*-Formen – fungiert jedoch als Bindeglied in diesen Prozessen. Daraus resultiert ein “prägnantes Mischgenre”, das in nur wenigen Punkten anderen “Mischgenres” gleicht. Es ist kein Zufall, dass diese Entwicklungen in Havanna stattfinden. Dort entstehen in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zahlreiche Stücke mit “Mischgenre”-Charakter, Stücke, die zum Teil *son*-Elemente aufweisen, in Konkurrenz zu *rumba*-Formen, mit flüchtigem *guaracha*- oder *trova*-Einfluss. Genau gesagt waren die schrittweisen, frühen und bisher kaum untersuchten Austauschprozesse zwischen Stadt und Land einerseits und Osten und Westen andererseits gar nicht so selten, so dass es schon in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts Spuren von *sones* oder *son*-ähnlichen Formen in Havanna gab. Das bedeutet, dass gerade wegen dieser Entwicklungen einige Zeit später, seit dem Jahr 1918, das Schaffen und der Stil der berühmten Quartette und Sextette entstehen konnte. Zu dieser Zeit kristallisierten sich verschiedene Modelltypen des *son* heraus, zusammen mit den Richtungen, wie sie die Gruppen von Ignacio Piñeiro, Miguel Matamoros in den zwanziger und Arsenio Rodríguez in den späten dreißiger Jahren spielen sollten.

Auf der anderen Seite brachte das Schaffen einzelner Musiker und Komponisten grundlegende Veränderungen mit sich. So hat beispielsweise Antonio Machín mit dem Orchester von Don Azpiazu die seit dem 19. Jahrhundert bestehenden, wenig bekannten, musikalischen Verbindungen zwischen Kuba und den USA wiederbelebt. Ein wenig später trat er mit einer eigenen *charanga* auf, deren musikalischer Leiter René Socarrás war, ein weiterer bedeutender kubanischer Musiker, der auch in Jazzbands tätig war. Die beiden beschritten neue Wege im musikalischen Austausch zwischen Kuba und den USA, besonders im Bezug auf die Verbindung von *son* und Jazz, ein Prozess, der später insbesondere von Mario Bauzá vorangetrieben wurde, als dieser musikalischer Leiter der Gruppe von Frank Grillo (“Machito”) war.

Die sehr gefeierte *charanga* von Antonio María Romeu, vor allem für ihre instrumentalen *danzones* bekannt, war darüber hinaus erheblich bedeutsamer als gemeinhin angenommen. Sie verschmolz die klanglichen Charakteristika etwa der Klarinette mit z.B. dem *danzón* und dem *son*. In dieser Gruppe lernten sich so bedeutende Figuren kennen wie der bereits erwähnte Machín, Miguel Matamoros, Fernan-

do Collazo oder auch "Guyún" (Vicente González Rubiera), der Meister der volkstümlichen Gitarre, der später auch Sänger wurde. Etwas später, gegen Ende der dreißiger Jahre, gehörte auch Barbarito DÍez der Gruppe an, der er mit seinem Gesang seinen Stempel aufdrückte.

Im Laufe der dreißiger und vierziger Jahre tauchten in den USA etliche Gruppen auf, die in der Tradition der musikalischen Wechselbeziehung zwischen Kuba und den USA standen und die meist leichtere (gelegentlich gar banale) Stile pflegten, wenngleich häufig mit interessanten Arrangements und ansprechender Bühnenpräsentation. Dies gilt für Xavier Cugat und sein Orchester, die "Lecuona Cuban Boys" von Armando Oréfiche, oder die "Havana Cuban Boys", um nur die bekanntesten zu nennen. Unabhängig von ihrer revueartigen Präsentation fungierten sie als Vehikel für Musiker, die sowohl in US-amerikanischer als auch in kubanischer Musik bewandert waren. Sie waren für die Verschmelzung verschiedener Elemente bis hin zu so genannten "Bühnenrumbas" verantwortlich, die nichts anderes waren als "Mischgenres" aus *son*-, *conga*- und *Salon-rumba*-Elementen mit Jazzorchesterklängen. Der künstlerische Erfolg dieser Gruppen war höchst unterschiedlich, doch trotz der häufig theatralen Willkür bündelten sie eine bemerkenswerte Vielfalt von Musikern und Stilen aus allen Richtungen.

Parallel kristallisierten sich in den vierziger Jahren ein neues Format und ein neuer Stil heraus: die Erweiterung der *son*-Septette zu den so genannten *conjuntos*, die vor allem von dem blinden *tres*-Spieler Arsenio Rodríguez aus Matanzas und seinem gefeierten Pianisten Lili Martínez voran getrieben wurde. Als enorm bedeutsam erwies sich auch die Verbindung von *charanga*-, *son*- und anderen Elementen im *danzón*-Orchester des Flötisten Antonio Arcaño. In dieser Gruppe spielten die Brüder Orestes und Israel ("Cachao") López, die jeweils eigene Beiträge für diese Entwicklung lieferten: der Pianist Orestes fügte seinem *danzón* mit dem Titel "Mambo" Begleitfiguren der Violinen hinzu, die Variationen der *tres-tumbaos* der östlichen *son*-Stile waren, und die zugleich auf dem *tumbao-Pattern* des Basses mit einem Marsch- oder *cumbia*-ähnlichen Charakter basierten. Cachao wurde für sein Spiel eben dieses Basses berühmt, das neuartige Phrasierungen und Akzentuierungen enthielt. Es waren genau diese Elemente, die Jahre später zusammenflossen zum eigentlichen *mambo*. Die *conjuntos* und kubanischen Jazzbands der vierziger Jahre waren

auch wichtig, weil aus ihnen Sänger wie Miguelito Valdés (1916-1978) und Orlando Guerra (‘‘Cascarita’’, 1920-1975) hervorgingen, zwei der besten Sänger aller Zeiten, was vokale Ausstrahlung und Vielseitigkeit anging.

Fast ein Jahrzehnt später sollte ein weiterer Sänger brillieren: Benny Moré, der aufgrund seiner stilistischen Vielseitigkeit und seines Stimmumfangs als außergewöhnlich zu gelten hat. Hierzu gesellte sich noch eine einzigartige Fähigkeit als *Bandleader* und eine ebenfalls bemerkenswerte Bühnenpräsentation. Abgesehen von der Jazzbesetzung seiner Gruppe verwendete Moré, der aus dem Zentrum Kubas stammte, bis dahin ungebräuchliche Stile und Formen für seine *sones* und *montunos*, etwa Reste von *nengones*, die er aufgrund der beschriebenen Austauschprozesse zwischen den verschiedenen Regionen Kubas kennen gelernt hatte.

Gegen Ende der dreißiger Jahre gründete Miguelito Valdés mit dem musikalischen Leiter und Arrangeur Anselmo Sacasas die Gruppe ‘‘Orquesta Casino de la Playa’’. Valdés und Sacasas siedelten jedoch kurz darauf in die USA über, wo sie in den folgenden Jahren sehr erfolgreich wurden. Die Gruppe blieb in Kuba, und später gingen aus ihr niemand geringeres als der Pianist Dámaso Pérez Prado und der Sänger ‘‘Cascarita’’ hervor. Dies war insofern eine Schlüsselkombination, weil Pérez Prado die unglaublichen GesangsImprovisationen von ‘‘Cascarita’’ mit Pianoakzenten kontrapunktierte, mit bestimmten Mustern und rhythmisch-harmonischen Wendungen, die seinen persönlichen Stil prägten, der später den *mambo* bestimmten sollte.

Der bereits erwähnte Arsenio Rodríguez hingegen führte kontrastierende *tumbaos* in seine *montunos* ein, die auf eine bestimmte Art diese Entwicklung fortführten und die einige Jahre später den *mambo* und seine Mischformen wie den *bolero-mambo* mitprägen sollten. Aber auch in den bereits erwähnten Show-Bands von Cugat und Orfiche konnte man schon vor der Gründung der ‘‘Orquesta Casino de la Playa’’ rhythmisch-klangliche Figuren der Bläuersätze hören – wie die Originalaufnahmen bestimmter Stücke belegen –, die bereits den Weg zum *mambo* wiesen. Prägend für ihn waren nicht nur die Perkussions-elemente, *rumba*-Akzente und Jazz-Big-Band-Klänge, sondern auch eine deutliche verbindende Rolle für die Entwicklung verschiedener *son*-Formen, hinsichtlich der rhythmischen *Patterns*, wie auch die

entscheidende Rolle Pérez Prados für die Arrangements, Bühnenpräsentation, Choreographie und internationale Verbreitung.

Für den *cha-cha-chá* war eine Art von "Marsch" von Bedeutung, in diesem Fall abgeleitet von einem Bass-*Pattern* bestimmter *son*-Typen aus den Regionen um Santiago de Cuba, Guantánamo und Sancti Spiritus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es wurde eine rhythmisch-metrische Basis im 4/4-Takt übernommen (statt des bisher üblichen 2/4-Taktes) und die Verteilung der Akzente daran angepasst. Darauf baute sich ein Grund-*Pattern* der *charanga*-Geigen (mit dem charakteristischen Bogenschlag) auf, der *Unisono*-Gesangsstimmen und der drei Trommelakzente pro Takt, die die Gestalt dieses historischen und gefeierten Genres komplettieren, das ein allgegenwärtiger Begleiter der Welt der fünfziger Jahre war.

Mit den musikalischen Erfolgen des *cha-cha-chá* kam es auch zu einem zweiten Boom der *conjuntos* der vierziger Jahre, wie auch dem Fortbestehen der "Orquesta Casino de la Playa", der Gruppe von Roberto Faz, sowie den interessanten Experimenten zwischen Tanzmusik und Jazz wie dem *batanga* von Bebo Valdés, dem Erfolg von Benny Moré und der zunehmenden Beliebtheit der *charangas*, die im Allgemeinen stark die Tanzveranstaltungen in Clubs, Salons und anderen Freizeiteinrichtungen prägten. Verschiedene hochbetagte Tänzer berichten, wie im Zuge dieser Entwicklungen in jener Zeit der so genannte "Casino-Rundtanz" entstand.

An diesem Punkt möchte ich auf das zurückkommen, was parallel in den vierziger und fünfziger Jahren geschah – durch die Musiker der *feeling*-Bewegung, die sich schnell ausbreitete. Angeleitet von Innovationen des einflussreichen Gitarristen Guyún seit den dreißiger Jahren sowie den Harmonien und dem Klavierspiel von Orlando de la Rosa e Isolina, verstärkten die Komponisten und Musiker des *feeling* die Harmonien nordamerikanischer Jazz-Orchester, zugleich beeinflusst von den französischen Impressionisten. Eingeschlossen in den Stil sind erkennbare Spuren (nicht unbedingt bewusst, sondern eher wie ein *Code* verinnerlicht) der *son*-Formen, etwa die Art des Tonfalls der abfallenden Stimme in den Endungen, bestimmter heftiger Gemütsbewegungen und Phrasenendungen (nicht nur in der Melodie, sondern in der gesamten Rhythmik). Nicht vergessen werden darf auch, dass diese Musiker selbst auch *sones* und *guarachas* schrieben. Diese Elemente werden mit dem vermeintlich "Ausländischen", d.h.

den Jazz-Elementen, kombiniert, etwa den Harmonien und dem Experimentieren mit bestimmten Bezügen, das von vielen zu damaliger Zeit kritisiert wurde.

### 8. Die Entwicklungen der sechziger Jahre bis zum *songo*

Im Übergang zu den sechziger Jahren und unter dem Einfluss starker soziopolitischer Veränderungen emigrieren viele Musiker in die USA, vor allem nach New York. Eine bedeutende Gruppe von Musikern bleibt jedoch in Kuba. Zur gleichen Zeit entstehen neue Formen in der Tanzmusik und in der *trova*-Bewegung. Die traditionellen *trova*-Lieder bleiben beliebt. Gleichzeitig entstehen neue Positionen durch junge Sänger, die einerseits vom *feeling* beeinflusst sind und auf der anderen Seite Elemente aus der lateinamerikanischen Neofolklore und der *Folk*- und *Country*-Musik der USA übernehmen (v.a. Gitarrenbegleitungsfiguren und die Art der Stimmgebung). So entsteht die *nueva trova*. Einige Zeit später werden in den neuen Formen der *trova*-Lieder der sechziger Jahre Elemente aus anderen kubanischen Formen integriert, etwa aus den verschiedenen *rumba*- und *son*-Formen und auch aus anderer ländlicher Musik. Dabei gingen jedoch die Bezüge zu Jazz und Rock nicht verloren. So kommt es zu einer Neuschaffung verschiedener *son*-Varianten mit einer poetischen Grundlage durch Sara González, und den raffinierten *matamorismo* von Augusto Blanca.

In den neunziger Jahren werden die *trova*-Lieder modernisiert, mit einfacher Gitarrenbegleitung ebenso wie mit größeren Gruppen, die kombiniert werden mit Balladenelementen aus der Rockmusik, in einigen Fällen auch des Rap. Auch hier fehlt in den subtilen Stimmtonfällen nicht der Einfluss der *son*-Formen.

Im erwähnten Rahmen der Veränderungen der sechziger Jahre gab es ein großes Erbe der bereits beschriebenen Tanzmusik. Die *bandas*, *charangas* und *conjuntos*, etwa das "Orquesta Aragón", das "Orquesta Riverside" und andere bleiben aktuell, sie spielten sehr ausgefeilte Stile und Genres, und in ihrer Musik gab es, wie wir bereits sahen, immer eine wichtige Spur der historischen und aktuellen Einflüsse der *son*-Formen. Im Verlauf der sechziger Jahre entstanden Formen wie *pilón*, *pa'cá*, *mozambique*, *wa-wa*, *shake con chá*, und andere Experimente, einige mit Einflüssen der internationalen Pop-Musik. Der *pilón*

steht in der Entwicklungslinie der von großformatigen Besetzungen gespielten *son*-Arten, aber mit rhythmischen Akzenten des *paila*-Spielers Enrique Bonne aus dem "Orquesta Chapín" aus Santiago, kombiniert mit einem bestimmten rhythmischen Muster, das auf einer Kaffeekanne gespielt wurde, sowie dem eigentümlichen Gesang von Pacho Alonso. Der *pa'cá* von Juanita Márquez basierte auf einem ähnlichen *Pattern* einer panamaischen kleinen Trommel, das mit einer Rute auf der Seite einer *tumbadora* gespielt wurde, kombiniert mit effektvollen Orchesterklängen. Einen wahren Boom erfuhr der so genannte *mozambique* von Pello el Afrokán, eine hybride Mischung aus *rumba*- und *comparsa*-Klängen sowie afrokubanischen rituellen Rhythmen, mit stichelnden Texten, dem *Unisono*-Spiel von Posaunen und sehr eigentümlichen Tanzschritten, die eine ganze Zeit lang bestimmend für die kubanische Tanzmusik waren. Verantwortlich dafür waren die sinnlichen Tanzbewegungen der Solo-Tänzerinnen, die sehr großen Anklang beim Publikum fanden. Auch wenn der *mozambique* die wohl am längsten beliebte Form jener Zeit war, so verging er wie auch die anderen, ohne wirklich dauerhaften Glanz zu hinterlassen.

Am Ende der sechziger Jahre führte die "Orquesta Revé" neue Klänge ein: Sie übertrug bestimmte Akzente aus den traditionellen *changüís* auf die *pailas* und auf eine große Orchester-Besetzung (nicht jedoch den *changüí* als Ganzes, wie häufig behauptet wird). Die Gruppe erhielt starke Impulse von Juan Formell, der zu der Zeit ihr Bassist war. Doch schon 1969 gründete Formell seine eigene Gruppe, "Los Van Van", die er seit nunmehr 30 Jahren, immer auf der Suche nach neuen Wegen, leitet. Diese berühmte Gruppe entstand, wie auch die "Orquesta Revé", aus dem *charanga*-Format, das schon nach kurzer Zeit mit verschiedenen klanglichen Innovationen experimentierte. Bereits zu Beginn fügte Formell der *charanga*-Besetzung Keyboards und die elektrische Bassgitarre hinzu, eine charakteristische Form der Kombination von Geigen und Flöten, Blues-inspirierte Harmonien, ein Gesangsstil, der an die Blues- und Soulsänger des US-amerikanischen Pop-Rock der sechziger Jahre erinnerte und einen sehr vielseitigen Sinn für Rhythmen und Tempi. Auf ihrem innovativen Weg entwickelten sich bestimmte Akzentuierungen im Grundmuster der *tumbadoras*, die in Verbindung mit den Rhythmen und *Breaks* der *pailas* und der anderen Perkussionsinstrumente die Basis für den so genannten *songo* bildeten. Dieser mit "Los Van Van" identifizierte

Stil basierte vor allem auf dem Zusammenspiel des Bassisten Formell und des bemerkenswerten Perkussionisten José Luis Quintana, genannt "Changuito", zu dem die genialen Klavier-*tumbaos* von César Pedroso ("Pupi") kamen.

Auch wenn sich der Stil vieler Musiker, nicht nur der Gruppe "Los Van Van", v.a. durch die *Patterns* und Akzente der *tumbadoras* und *pailas*, später auch des Schlagzeugsets aus dem Jazz bzw. Rock, charakterisiert, so ist doch sicher, dass gerade der *songo* wichtige musikalische Bezugspunkte etabliert hat. Dies gilt u.a. für die melodisch-rhythmischen Formeln, die Phrasenendungen, die besondere Kombination von Geigen und Flöten und für die *Patterns* und die Beweglichkeit des Basses. In den Liedern verbinden sich diese Kombinationen mit dem starken Erbe der *montunos*, gelegentlich auch mit *changüí*-Elementen. Zu einem langsamen *tumbadora*-*Pattern* traten z.B. Reggae-Akzente. Doch insbesondere die einzigartige Gestaltung der *estribillos*, die auch in einzelne Phrasen aufgeteilt werden können, gepaart mit einer kontinuierlichen Innovation der Texte, die eine populäre Chronik des kubanischen Alltags darstellen, sind für den inzwischen mehr als 30 Jahre währenden Erfolg der Gruppe verantwortlich. So gelingt es dem *songo*, sich als eines der typischsten "Mischgenres" der populären Tanzmusik der letzten Jahrzehnte zu etablieren, einschließlich seiner das Publikum einbeziehenden Aspekte.

Zu Beginn der achtziger Jahre taucht die Person von Adalberto Álvarez auf, der einer traditionsreichen Musikerfamilie aus Camagüey entstammt und zeitweise in Santiago de Cuba lebte. Er erneuerte das *conjunto*-Format und verband das Erbe der *trova-soneros* mit den kubanischen und karibischen Rhythmen der *conjuntos*. Mit ihm eröffnete sich ein weiterer Weg für Innovationen innerhalb der kubanischen Tanzmusik, die im gesamten karibischen Raum Anklang gefunden hat.

## 9. Der Weg in die neunziger Jahre

Starke Veränderungen seit 1987 bereiten das Bild der neunziger Jahre vor, in denen sich auf fortschrittliche Weise die kubanische Tanzmusik mehr und mehr hybridisiert wird, manchmal mit einem verstärkten Auftreten der *clave* der *rumba-guaguancó* und anderen Mischungen mit der üblichen *son-clave*, einschließlich gelegentlicher zufälliger

Eingriffe. Dies seinerseits wird bedingt durch die häufige und intensive Fragmentierung von Phrasen, Texten und *estribillos* und ein neuartiges Verhalten des Basses. Dieser kann zwar implizit ein festes *Pattern* spielen, das etwa vom bekannten *tresillo* abgeleitet sein kann, er hört jedoch auf, lediglich einen festen *tumbao* zu spielen, sondern setzt stattdessen häufig kurze Phrasen als freie Gegenakzente zu den anderen Instrumenten der Gruppe.

So lassen sich die grundlegenden Elemente der aktuellen *timba cubana* definieren, einer spannungsgeladenen, gelegentlich auch aggressiven oder harten Musik, die darüber hinaus die Betonung auf den individuellen körperlichen Ausdruck legt. Das paarweise Tanzen tritt zurück zugunsten freier Figuren, was trotz starker Veränderungen im Laufe seiner Entwicklung nicht zur Form des Rundtanzes des Casinos gehörte. Es gibt einen unbestreitbaren Grad der „*rumba*-isierung“ in den Liedern der *timba*, prononcierter und dichter als die *rumba*-Elemente, die seit den zwanziger Jahren in die verschiedenen *son*-Formen integriert wurden, inklusive die Art des Tanzens. Dies mindert jedoch nicht die Bedeutung der wiederholten, knapp und gegeneinander gestellten Arten, die aus dem Entwicklungsfluss der *sones* stammen und die mit ihren Gegenstücken, darunter die *rumba*-Formen, verbunden werden. Wie sich aus dem beschriebenen ergibt, repräsentiert die *timba* eine Überschreitung – bis hin zur Subversion – der musikalischen, tänzerischen und kommunikativen Werte des Tänzers, des teilnehmenden Publikums oder der Hörer, weshalb ihre Akzeptanz noch mehr Zeit benötigte. Innerhalb dieser Tendenz gibt es verschiedene Strömungen, z.B. die eher aggressive und harte Richtung, vertreten etwa von der Gruppe „La Charanga Habanera“, von „Bamboleo“ oder „Azúcar Negra“. Daneben gibt es eine ebenfalls kraftvolle Richtung, die aber näher zur *rumba* und zum *son* sowie zur *balada* steht, wie sie „Paulito F.G. y su Elite“ spielen. Zu dieser Richtung zählt auch Issac Delgado und seine Gruppe, der heute einer der bedeutendsten Sänger und Gruppenleiter im Bereich der Verbindung von *salsa*, *trova*-Lyrik und *timba*-Elementen in Kuba ist. Unterstützt wurde er zunächst von dem Arrangeur und Schlagzeuger Giraldo Piloto, nachdem dieser die Gruppe verließ von Joaquín Betancourt. Piloto gründete später seine eigene Gruppe, „Klimax“, die viel mit einer *timba* experimentiert, die mehr zum Jazz tendiert, aber in einem anderen Stil als die Musik von „Irakere“ oder „NG La Banda“.



Eckpfeiler der Tanzmusik bestehen selbstverständlich weiter, wie etwa “Los Van Van”, die sich im Grenzbereich von *timba*-Elementen und dem Erbe der *son*-Formen, *montunos* und des *songo* bewegen. Dies tun sie mit viel Kraft und starker Wirkung, wie auf ihrem letzten Album, das ihnen im Jahr 2000 den lange verdienten Grammy für das beste *salsa*-Album einbrachte. Auch in der *timba*-Variante, die Reggae-Elemente einbezieht und die vor allem von “Carlos Manuel y su Clan” gespielt wird, finden sich zahlreiche Eigenschaften, ebenso in der Grazie, Sinnlichkeit und dem Scharfsinn der Musik der rein weiblichen Gruppe “Azúcar”. Gleichfalls sieht man eine musikalische Wiederbelebung der Frau bei *timba*-/*son*-/*trova*-Sängerinnen wie Jaila, Osdalgia und Maité, in der *trova-bolero*-inspirierten Musik von Raquel Sosayas oder Raquel Hernández, oder auch in der Schönheit und ausdrucksstarken interpretatorischen Reife, die die heute schon beinahe als Veteranin zu bezeichnende Beatriz Márquez auszeichnet. Diese widmet sich einem vielfältigen Bereich von *canciones* und *boleros*. Großes gesangliches Können und große Vielseitigkeit finden sich bei Anabel López, und geradezu “anthologisch” ist die Vielfalt in den Stücken – *trova*-Liedern, *sones* und anderen Gattungen – von Omara Portuondo und Elena Burke zu nennen. Damit seien nur einige wenige der wichtigsten Musikerinnen von heute zu nennen, die seit langem an diesen Entwicklungen teilhaben.

## 10. Einflüsse von Rock und Rap

Ein weiteres Phänomen von großem Interesse wird im Laufe der neunziger Jahre die Assimilation und die Neuerschaffung von Rock, Reggae und Rap auf der Suche nach alternativen Wegen mit einem eigenen Markenzeichen sein. “Torrens y su Grupo” zum Beispiel spielen eine Mischung von Blues, Pop-Rock und *son*-Einflüssen. Aufgrund von Vorurteilen auf Seiten der zuständigen Funktionäre bleiben die Versuche im Bereich von Reggae und Rap jedoch meist unter ihren Verbreitungsmöglichkeiten, trotz der großen Beliebtheit bei weiten Teilen der Jugend. Nach einer Phase der künstlerischen Neubestimmung hat v.a. der Rap immer mehr Anerkennung gefunden, insbesondere durch die Gruppen “S.B.S”. und seit einigen Jahren die “Orishas”, die, obwohl sie längere Zeit im Ausland (u.a. in Frankreich) lebten, den kubanischen Kontext wieder aufgegriffen haben. Es

zeigt sich eine höchst interessante Arbeit, die unter anderem einen Sprach-*Slang* hervorbringt, in dem sich Rap-Elemente und *son*-Einflüsse verbinden, halb melodische Themen des Rap mit traditionellen kubanischen Elementen, z.B. Zitate der “Orquesta Aragón”, rituelle Musik, *rumba*-Elemente, Lieder von Compay Segundo. Darüber hinaus finden sich interessante Texte, die im Austausch mit der Musik eine Art ritueller, *son*-hafter Rap-Lyrik bieten, in den *Codes* der Prozesse des bereits beschriebenen kubanischen Kontexts.

Es ist augenfällig, dass sich, wenn ich auf wichtige Ereignisse des Flusses von Prozessen von *son*-Formen hinweise, die in Kuba mit Rock und Rap vermischt werden, dies nicht notwendigerweise auf ein bestimmtes *Pattern* oder eine typische Bass-Figur bezieht, die übernommen und neu verwendet wird. Vielmehr handelt es sich bald um Spuren eines bestimmten Tonfalls, bald um die feine Marke einer Art musikalischer Gestik, oder die subtile Gegeneinanderstellung bestimmter kurzer Formeln, oder auch die Art des Widerspiegelns von Unruhezeiten in den Liedtexten.

Übersetzung: Patrick Frölicher

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (2000): *Descarga cubana: el jazz en Cuba 1900-1950*. Havanna.
- Escalante Beatón, Anibal ([1946] 1978): *Calixto García, su campaña en el 95*. Havanna.
- Galan, Natalio (1983): *Cuba y sus sones*. Valencia.
- Gadles, Salomon (1988): *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Havanna.
- Ibarra, Jorge (1981): *Nación y cultura nacional*. Havanna.
- Moore, Robin (1997): *Nationalizing blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana 1920-1940*. Pittsburgh.
- Nketia, Joseph H. Kwabena (1979): *Die Musik Afrikas*. Wilhelmshaven.
- Orozco, Danilo (1987): *Der son: Musikprozesse und Kategorie als Komponenten nationaler Identität Kubas (Quellen, Strukturen, Bedeutungen)*. Diss., Berlin.
- (i.E.): *Son y no-son: trama global desde la música cubana*. Madrid.
- Pino-Santos, Oscar (1964): *Historia de Cuba*. Havanna.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: the impact of latin american music on the USA*. New York.

### Weitere Quellen

Privates Archiv von Andrés Cué (Historiker).

Archivo Provincial de Santiago de Cuba (Provinzarchiv Santiago de Cuba).

Notizen und Protokolle der Feldforschung mit Familien mit über hundertjähriger Musiktradition aus den Jahren 1980-1985.

Ton- und Videoaufzeichnungen von Feldforschungen mit Musikerfamilien und Einzelmusikern.

Schallplattenarchiv der Radiosender *Radio Progreso*, *Radio Ciudad de La Habana*, *Radiocentro* sowie dem *Museo de la Música*.

Von Danilo Orozco angefertigte Noten-Transkriptionen verschiedener kubanischer Genres und Stile aus verschiedenen Epochen (etwa 800 Lieder von insgesamt 5.000 aufgezeichneten transkribiert).



## Interview.

### Modernisierer des *son*: Adalberto Álvarez

Adalberto Álvarez (\*1948) gehört zu den bekanntesten *son*-Sängern und -Komponisten Kubas. Seit er seine Karriere in den 1970er Jahren begann, entwickelte er sich zu den wichtigsten Erneuerern dieser Musik. Seit Ende der siebziger Jahre war er Leiter der Gruppe “Son 14”, für die er zahlreiche Hits schrieb, von denen viele Bestandteil des internationalen *salsa*-Repertoires wurden.

*Du wirst immer und überall als “sonero” bezeichnet. Wie kam es zu dieser Liebe zum son?*

Meine Liebe zum *son* ist irgendwie genetisch, sie liegt mir im Blut. Ich bin nur zufällig in Havanna geboren, weil meine Mutter in jenen Tagen dort war, aber eigentlich stamme ich aus Camagüey. Dort hatte mein Vater, und hat noch immer, ein *son conjunto*, und in meinen ersten Erinnerungen an meine Mutter singt sie *trova*-Lieder. So wuchs ich auf, zwischen den Festen in meinem Haus und den Gesellschaften, auf denen mein Vater spielte, immer in Kontakt mit vielen Freunden der Familie, unter denen wichtige Persönlichkeiten des *son* in jener Zeit waren: Miguelito Cuní, Félix Chapottín, das “Orquesta Casino”. Die Gruppe meines Vaters, die “Avance Juvenil” hieß, war zu der Zeit das beste *son conjunto* in der Region, in ihr spielten Leute, die später in den wichtigsten Gruppen spielen sollten, etwa der “Sonora Matancera”. Außerdem war es eine Gruppe aus der Bezirkshauptstadt, deshalb spielte “Avance Juvenil” im Wechsel mit den besten Gruppen, die aus Havanna anreisten, von der Gruppe von Benny Moré bis zum “Orquesta Riverside” oder dem “Orquesta Chappotín”. Schon mit acht, neun Jahren spielte ich auf diesen Tanzveranstaltungen *güiro* oder *claves*, und so nahm ich das ganze Ambiente des *son* in mich auf. So sammelte ich die Erfahrung, deren Ergebnis meine heutige Arbeit ist, denn der *son* ist mehr als nur ein Genre der *música bailable*, er ist eine Art, die Musik zu sehen und zu verstehen.

*Wann und wie wurdest du zum professionellen Musiker?*

Als ich die Kunsthochschule beendete, ging ich nach Camagüey, um meinen Sozialdienst als Musiklehrer an der Provinz-Musikschule zu leisten, und zu diesem Zeitpunkt übertrug mir mein Vater die Leitung der "Avance Juvenil". Mit einigen Freunden modernisierten wir die Gruppe und traten dann auf. So wurden wir schnell sehr beliebt und ich glaube, wir übertrafen die Qualität dessen, was die Provinz hinsichtlich der Verbreitung hergab. Unsere Stücke etablierten sich und viele Musiker aus der Hauptstadt, etwa die "Rumbavana", übernahmen Stücke aus unserem Repertoire, etwa "Con un besito de amor". Das war sonderbar, denn zu der Zeit klang die "Rumbavana" sehr gut, und schon bald war praktisch alles, was die Gruppe spielte, von mir. Uns erschien es ziemlich sinnlos, als unbekannte Musiker in der Provinz zu leben, während unsere Musik so einen großen Erfolg in Havanna hatte, wo sie sogar im Radio und im Fernsehen lief. Dann machte uns ein Freund aus Santiago de Cuba, der Komponist Rodulfo Vaillant, das Angebot, in Santiago eine Gruppe zu gründen. Ich begann schon Lieder zu komponieren, bis mir dann der Name "Son 14" einfiel, obwohl ich noch gar keine Gruppe hatte. Währenddessen tobte das bürokratische Inferno, bis schließlich die Künstleragentur von Santiago, dank der Hilfe von Antonio Orúe und der Hartnäckigkeit von Vaillant, die Weichen stellte, damit sieben Musiker aus Camagüey nach Santiago gehen konnten, um mit sieben weiteren Musikern aus Santiago und Havanna eine neue Gruppe zu gründen. Endlich hatte "Son 14" am 11. November 1978 den ersten öffentlichen Auftritt.

*Hattest du dir vorgenommen, mit "Son 14" etwas zu revolutionieren?*

Am wichtigsten war zunächst, dass sich mein Stil von der "Rumbavana" unterscheiden sollte. Daher nahm ich eine Posaune hinzu und integrierte mit Pancho Amat und seinem *tres* noch ein weiteres Klangelement. Auch wenn ich mir noch nicht darüber im Klaren war, wohin das alles führen könnte, sicher ist, dass ich versuchte, eine eigene Persönlichkeit zu finden, ein Markenzeichen, das mich identifizieren konnte.

*Welche Informationen hattest du in dieser Zeit über die salsa? Was hieltest du von ihr?*

Ich glaube, dass ich damals zu den Leuten gehörte, die am meisten Informationen darüber hatten. In Camagüey, als in Kuba noch sehr wenig über die *salsa* geredet wurde, hatte ich ein uraltes Radio, mit dem ich sehr gut verschiedene Sender aus Kolumbien und Venezuela empfangen konnte, wie *Radio Rumbos* aus Caracas. So wusste ich immer, was in der Welt der *salsa* geschah. Es ist schön, an diese Jahre zurückzudenken, als ich mir weder vorstellte, mein eigenes Orchester zu haben, noch mit vielen dieser Leute, die zu der Zeit meine Vorbilder waren, aufzutreten oder sogar befreundet zu sein. Ich erinnere mich, dass die erste derartige Erfahrung war, als "Dimensión Latina" nach Kuba kam und mit ihnen Andy Montañez. Er arbeitete mit "Son 14" in Santiago. Einmal, nachdem er bei uns gesungen hatte, sagte er etwas sehr Schönes, was auf gewisse Weise das Schicksal unserer Gruppe beeinflusste: Er sagte, es sei eine Schande, dass ein echtes Orchester der kubanischen Musik nicht nach Venezuela ginge oder nach Puerto Rico, die Orte, an denen unsere Musik gesungen und getanzt wurde.

*Und wurde wahr, was Andy Montañez voraussagte?*

Ja, aus diesem schönen, gemeinsamen Augenblick entstand unsere erste Reise nach Venezuela, denn dort lebte Orlando Montiel, ein wichtiger Schallplatten-*Impresario*, der zusammen mit Alicó, dem damaligen Manager von Oscar de León und meinem heutigen Manager, die Vision hatte, "Son 14" in Venezuela, dem damaligen Zentrum der *salsa*, groß herauszubringen. Und dieses Land wurde der Ort, an dem wir am meisten in all den Jahren spielten. Als Oscar de León 110.000 Schallplatten verkaufte, verkauften wir mit weniger Werbung siebzig-, achtzigtausend. Wir waren die einzige kubanische Gruppe, die das schaffte.

*Hat mit der salsa das neue, für die kubanische Musik unübliche Klangbild bei "Son 14" und später auch "Adalberto y su Son" zu tun?*

Ich versuchte, eine Beziehung zur originalen *salsa* zu schaffen, so, wie sie in den siebziger Jahren gespielt wurde, als sie etwa zu 90% kubanische Musik war. Dennoch hatten zu der Zeit Leute wie Tito

Puente oder die Palmieri-Brüder etwas in ihren Kadenzen, in der Art zu spielen, das ein bisschen anders war als in den fünfziger Jahren. Daher begann ich, mich mit einigen ihrer Themen zu identifizieren, mit Stücken puertoricanischer und venezolanischer Herkunft, und ich versuchte, meinen Kompositionen einen ähnlichen Stempel aufzudrücken. Daher klang "Son 14" manchmal wie eine lateinamerikanische und nicht wie eine kubanische Gruppe, weil wir dem allgemeinen Stil der *música bailable* näher waren. Der einzige Unterschied lässt sich beim Wiederhören der Aufnahmen von "Son 14" nach all den Jahren so beschreiben: Wir spielten die Musik viel schneller als der Rest der *salseros*, mehr dem Geschmack der kubanischen Tänzer angepasst.

*Die salsa als Bewegung, was hat sie hinterlassen?*

Ich glaube, dass die *salsa* Höhen und Tiefen gehabt hat. Ich habe Respekt vor vielen aus der ersten Generation, die sehr interessante Sachen hervorgebracht haben. Ich spreche von Rubén Blades mit Willie Colón und ihrem Album, "Siembra", das eines der Meisterwerke der Bewegung ist; ich spreche von Cheo Feliciano, von Eddie Palmieri, von Papo Lucca mit der "Sonora Ponceña", oder von Oscar de León. Später gab es aus kommerziellen Gründen eine Richtung der *salsa erótica*, wo man weder wusste, wer arrangierte, noch wer sang, zumindest für mich klang alles gleich. Die Musik blieb in den Mustern eines bestimmten Geschmacks stecken und verlor viel: die *timbales*- und Klaviersolos verschwanden, die Kraft des Rhythmus, weil sich alles in eine Maschinerie verwandelte, um nur noch Lieder einer Richtung zu produzieren. Aber ich glaube, dass zum Glück die raue Musik zurückkommt, die wahre *salsa*. Das Publikum verlangt eine *salsa* mit Vitalität, eine anziehende Musik, es will einen Sänger sehen, der sich wirklich einbringt, gute Solos hören, Texte, die vom Leben sprechen, letztlich alles, was die *salsa* ihm von Anfang an gab. Und das zeigt sich auch daran, dass viele der Leute, die ihr Vermögen mit der *salsa erótica* gemacht haben, verschwunden sind, während du immer noch einen exzellenten Sänger wie Gilberto Santa Rosa findest, der romantische Texte singt, aber mit aggressiver Musik. Andere, wie Luis Enrique, machen sehr gut arrangierte Musik von einem klanglichen Gesichtspunkt aus gesehen, aber trotzdem ziehen die Leute noch immer die Art und Weise vor, wie "El Gran Combo" spielt. Es gefällt ihnen,



ein *timbales*-Solo von Tito Puente zu hören oder ein Klaviersolo von Eddie Palmieri.

*Welche Rolle spielen die kubanischen Gruppen bei dieser Wiederentdeckung?*

In dieser Avantgarde spielen die kubanischen Gruppen eine wichtige Rolle, obwohl wir bei der Werbung und dem Vertrieb von Platten noch immer blockiert sind. Aber die von uns, die diesen "Ring" durchbrochen haben, "Los Van Van" zum Beispiel oder auch wir haben die Wiederentdeckung beeinflusst. Wir haben mehr Explosivität, weniger Mechanisches, weniger von den kommerziellen Mustern, denn bei uns gibt es ein Paradox, das hilfreich ist: Wir müssen auf diesen Markt kommen, aber wir leben nicht von ihm, und das gibt uns eine größere kreative Freiheit. Wenn wir es schaffen, stark in diesen Markt einzudringen, kann etwas sehr Interessantes passieren, weil gegenwärtig die Zeit für die *salsa* exzellent ist.

*Es ist seit 1959 oft von Krisenmomenten in der kubanischen Populärmusik geschrieben worden. Man spricht von einem Niedergang in den siebziger Jahren, einem weiteren in den Achtzigern, als nur Formell und "Los Van Van" herausragten. Welche Auswirkungen hatte dies für die nationale und internationale Verbreitung der kubanischen Populärmusik?*

Die Krisen existierten, das kann niemand bestreiten. Und ich sage dir, der erste Fehler lag ganz klar bei den kubanischen Musikern. Ich glaube, dass das künstlerische Niveau sank und so viele Probleme entstanden, unabhängig von anderen Phänomenen, wie zum Beispiel dem Siegeszug ziemlich mittelmäßiger spanischer Gruppen, unter dem wir in den Siebzigern zu leiden hatten. Dessen ungeachtet gab es eine große Lethargie seitens der Komponisten und Musiker, zu einer Zeit, als man noch gut aufnehmen konnte, da es die Probleme mit den Studios und den Aufnahmen, die wir später hatten, noch nicht gab. Aber die Musiker passten sich an und arbeiteten in schon etablierten Schemata, und obwohl sie einem Teil des Publikums gefielen, waren sie künstlerisch zum Tode verurteilt.

*Trotzdem ändert sich die Situation in den achtziger Jahren: Während viele Tanzlokale schließen, beginnen die Orchester besser zu werden,*

*was ja eigentlich ein Widerspruch ist. Denkst du, dass diese Verbesserung der Akzeptanz und Verbreitung der salsa in Kuba seit dieser Zeit zu verdanken ist, nachdem sie jahrelang bekämpft worden war?*

Ja, für lange Zeit wurde bei uns die Bedeutung der *salsa* ignoriert, aber ich habe immer gesagt, dass man aus einer Analyse des Phänomens folgenden Schluss ziehen müsste: Die Mehrzahl der *salseros*, die in den siebziger Jahren bekannt wurden, waren sich der Tatsache bewusst, dass ein guter Teil ihres Repertoires kubanische Musik war. Und es ist ja auch kein Zufall, dass der Einfluss von Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Celia Cruz und Chapottín allgemein anerkannt wird. Und die *salseros* machten dies mit einem Respekt, der ein größeres Verständnis seitens kubanischer Musiker und Wissenschaftler verdient gehabt hätte, die sich im Gegenteil verschanzten, sich angegriffen und ihrer Tradition beraubt fühlten. Aber diese künstlerische und chauvinistische Ignoranz gegenüber etwas derart Wichtigem im Feld der populären Kultur der Karibik konnte sich nicht ewig halten, weil die *salsa* nun einmal existierte und immer stärker wurde. Also kamen dann zuerst "Dimensión Latina" nach Kuba und 1983 Oscar de León. Ich glaube, dass Oscars Auftritt wie eine Explosion gewirkt hat: erstens, weil er enorme Akzeptanz beim kubanischen Publikum fand, und zweitens, weil er uns viele Dinge der alten kubanischen Musik in seiner Perspektive zurückbrachte. Aber das Wichtigste ist die Anerkennung, die für diese Musik entstand, die auch zum ersten Mal massenweise über das Radio und einige Fernsehprogramme verbreitet wurde. Also versuchten wir, einige Elemente wieder zu verwenden, die wir schon aufgegeben hatten, aber die trotzdem immer noch funktionierten; z.B. dass die Sänger bei Auftritten auch tanzten und bestimmte Choreographien aufführten, was es in der *salsa* immer gegeben hatte.

*Inwiefern haben dich Musiker wie Benny Moré, Felix Chappotín und Arsenio Rodríguez beeinflusst?*

Die Musik von Arsenio und Chappotín ist ein entscheidendes Element in meiner Arbeit, zur Zeit von "Son 14" genauso wie auch jetzt noch mit "Adalberto y su Son". Am deutlichsten erkennt man das daran, dass ich auf allen meinen Platten Lieder von Arsenio habe, Stücke aus der Zeit von Chappotín, ein wenig wie eine Hommage an diese Gro-

ßen der kubanischen Musik. Es stimmt aber auch, dass diese Lieder bei Auftritten manchmal nicht funktionierten und dass ich vor allem bei jüngeren Tänzern an Popularität verlor; sie begannen, uns für ein traditionelles *son conjunto* zu halten. Daher beschloss ich, mit “Qué tú quieres que te den?” eine echte Offensive zu starten, um zu beweisen, dass dem nicht so ist, sondern dass ich zur Avantgarde gehöre und neue und frische Sachen mache, trotz der Hommage an diese Musiker, die mir so gefallen. Außerdem, wenn ich so oft auf diese Meister zurückgreifen musste, dann auch wegen der Konzeption des Rhythmus’, des *sabor*, der Geheimnisse des *son montuno*. Das alles findet sich bei Benny, bei Arsenio, bei Chappotín, und derjenige, der diese Musik machen will, der muss aus diesen Quellen schöpfen.

*Und darin waren die ausländischen salseros den kubanischen Musikern voraus?*

Ja, sie hatten zwei ziemlich intelligente Augenblicke: Einer war, als sie erkannten, dass es da diese Goldmine gab, die auf jeden wartete, der sie ausbeuten wollte. Und der andere verdankt sich einem schrecklichen Fehler der Kubaner, die zwar Sänger wie Pablo Milanés, Amaury Pérez oder Silvio Rodríguez hatten, Komponisten mit exzellenten Texten, die sich aber darauf beschränkten, sie für Laura zu singen, die uns die Pantoffeln auszog.<sup>1</sup> Wir waren nicht in der Lage, daraus solche Sachen zu machen, wie es die “Gran Combo” mit Liedern von Pablo machte, oder Ismael Miranda mit denen von Silvio. Also war unsere Reaktion in beiden Fällen, die Flagge des Chauvinismus zu hissen und die *salseros* für eine vermeintliche Ausbeutung zu kritisieren, wenn sie sich doch in Wahrheit einen kulturellen Reichtum aneigneten, den wir, die direkten Erben, verschmähten. Die *salseros* zeigten, was man machen konnte. Auf meinem letzten Album ist einer der Hits, die Version eines Liedes von Amaury Pérez, auf meine Weise, in meinem Stil interpretiert.

*Eine Frage zur Verbindung von Musik und Tanz. Ihr spielt Musik zum Tanzen, beim Spielen denkt ihr an die Tänzer und ihre Anerkennung. Inwiefern betrifft euch die Reduzierung öffentlicher Tanzveranstaltungen?*

---

<sup>1</sup> Anspielung auf das Lied “Laura Chancletta” (*chancletta* = “Pantoffel”) der Gruppe “Los Van Van”.

Eine Tanzveranstaltung ist so etwas wie das Thermometer der Populärmusikorchester, und zur Zeit kannst du auf vielleicht zwei oder drei Veranstaltungen im Monat spielen und das war's. Also, wie soll man so dem Tänzer vorstellen, was man macht? Woher soll man wissen, ob die eigene Musik die Leute wirklich bewegt? Aber dazu kommen ja noch die Probleme mit den Aufnahmestudios. Das alles macht es vielen Gruppen sehr schwer, ihre Lieder ins Radio zu bringen. Ich denke, es gibt in dieser Hinsicht ein sehr ernstes Problem, denn während wir in einem ziemlich kreativen Augenblick sind, ist die Kommunikation mit dem Publikum in ihrer vielleicht schlechtesten Phase, und man kann nicht in allen Fällen die berühmten äußeren Umstände dafür verantwortlich machen. Daher muss man Lösungen für dieses Problem suchen. Eine Lösung könnten die so genannten *salsotecas* sein, die es in anderen Ländern gibt, wo sich drei- oder vierhundert Leute zum Tanzen treffen.

*Was passiert mit deiner Musik in den Vereinigten Staaten und Europa?*

In den Vereinigten Staaten genieße ich eine Anerkennung, die mich manchmal überrascht. Zum Beispiel haben wir von "Qué tú quieres que te den?" allein in Miami mehr als 40.000 Exemplare verkauft. Was da meiner Meinung nach passiert, ist, dass viele Gruppen, die meine Nummern aufgenommen haben, in den USA leben und uns so den Weg geebnet haben. Das wird bald unser wichtigster Markt sein.

*Glaubst du, dass diese Anerkennung über die Grenze der lateinamerikanischen Gemeinschaft hinaus reichen wird?*

Ja, ich glaube definitiv, dass wir es geschafft haben, diese Grenze zu überschreiten. Wir haben inzwischen schon mehrfach in Europa, vor allem in Spanien, gespielt, und wir werden dort sicherlich noch weitere Konzerte geben.

*Religiöse Themen waren sehr lange so etwas wie eine Konstante in der kubanischen Populärmusik, aber dann verschwanden sie für etwa 30 Jahre fast völlig. Glaubst du, dass die Rückkehr dieser Themen sich allein der politischen Situation verdankt oder auch einem kulturellen Bedürfnis, das endlich von offizieller Seite akzeptiert worden ist?*

Die kubanische Musik hat Klassiker hervorgebracht wie "Que viva Changó" von Celina González, ein Stück, mit dem alle Welt sie identifizierte und das sie und ich gemeinsam für ein Album aufgenommen haben. Auch "Síntesis" haben einige Versuche gemacht, aber eher mit folkloristischer Musik. Erst mit "¿Qué tú quieres que te den?" ist die Rückkehr der Religion auf einem hohen Niveau wirklich hörbar geworden. Ich habe diese Nummer aber nicht gemacht, weil ich so religiös bin, sondern einfach, weil es mir sympathisch erschien. Das Lied hat eine schon fast didaktische Form, es erklärt einige Sachen des Synkretismus, aber ohne jeden missionarischen Eifer. Und die Nummer funktionierte so gut, dass sie ein ganzes Jahr beim Publikum beliebt war. Auch wenn ich etwas gestehen muss: Das Stück entstand schon vor dem Parteikongress, auf dem ein neuer Umgang mit religiösen Fragen beschlossen wurde. Die Nummer hat mit ihrem Erfolg ein bisschen das Tor geöffnet, durch das viele Leute gegangen sind. Und jetzt singt alle Welt von den Heiligen und ich glaube, dass das Publikum sich zu langweilen beginnt, denn viele Sachen sind sehr schlecht gemacht. Ich versichere dir eines: Wenn es die Heiligen gibt, müssen sie einen ordentlichen Wutanfall bekommen haben wegen der vielen schlechten Lieder, die da gesungen werden.

Das Interview führte Patrick Frölicher im September 1998  
in Havanna.



Dulcila Cañizares

## **Patrioten mit Gitarre. Die Sänger der *trova tradicional***

*Trova* und Troubadour, dies sind Wörter, die bei einem Kubaner nicht die Erinnerung an den deutschen Minnesänger des Mittelalters, an die *trouvères* im Norden Frankreichs oder die provenzalischen Troubadoure weckt. All diese hatten ihren Aufschwung und Höhepunkt zwischen dem 11. und dem 13. Jahrhundert und dürfen nicht verwechselt werden mit den umherwandernden Gauklern. Nein, bei einem Kubaner beschwören diese Wörter eine ganz andere Assoziation herauf: Die von Serenaden mit Gitarrenbegleitung, gesungen von armen Kubanern im 19. und bis weit in das 20. Jahrhundert hinein.

Während in Europa die *ministriles* und Gaukler einfache Leute der Straße waren, war die höfische Unterhaltung Sache der Troubadoure, die hierarchisch eine höhere Stellung bekleideten, denn es handelte sich um einen vom Adel ausgeübten Beruf. In Kuba jedoch hatten die *trovadores*, wie sie auf Spanisch heißen, nichts gemeinsam mit den Troubadouren im mittelalterlichen Süden Frankreichs. Die ersten kubanischen *trovadores*, die anfangen, ihre Verse und Lieder zu machen, gehörten den unteren sozialen Schichten an; sie waren Arbeiter, Schuster, Schneider, konnten sich nur schwer eine Gitarre leisten und waren zudem meist noch Analphabeten, die das Instrument höchstens rudimentär beherrschen lernten, fast immer durch Nachahmung.

### **1. Wann kam die Gitarre nach Kuba?**

Es kann angenommen werden, dass die Gitarre, oder vielleicht die Laute, gleich im Jahrhundert der Entdeckung nach Kuba gekommen ist; es fehlen allerdings eindeutige Beweise. Als sicher gilt, dass die Gitarre von den ersten spanischen Siedlern mitgebracht wurde. Die Tage und Nächte fernab der Heimat waren für sie kein schönes Abenteuer und die Gitarre diente ihnen als Unterhaltungsmöglichkeit. Sie entlockten ihr Klänge, die sie an ihre Heimat erinnerten.

## 2. Die Sänger

Im 19. Jahrhundert tauchten zum ersten Mal professionelle Sänger auf. Sie waren zunächst nicht mehr als Übermittler italienischer Opern, neapolitanischer Lieder, spanischer Musik, französischer Romanzen, mexikanischer Lieder und kolumbianischer *bambucos*.<sup>1</sup> Im Zuge einer langsamen Entwicklung und durch die Vermischung mit Einflüssen der afrikanischen Sklaven gaben diese Sänger den Anstoß zur Herausbildung des kubanischen Liedes. Mit der Zeit entwickelte sich diese Musik weiter und weitreichende Prozesse führten zur Entstehung der *canción criolla*, des Mulattenliedes. Es waren die Sänger der ärmsten Stadtgebiete aus Santiago de Cuba im Osten des Landes, die diesen Liedformen ihre besondere Prägung gaben, indem sie eine ästhetisch-musikalische Bewegung in Gang setzten, die man mit ihren klaren Merkmalen als neoromantische Volksmusik Kubas bezeichnen kann. Diese Sänger, als *cantadores* bekannt, später als *trovadores* oder *troveros*, sind die Väter der kubanischen *trova tradicional*. Sie verbreiteten ihre Lieder, die nur durch den Text und eine bestimmte Kadenz als kubanisch erkennbar waren. So gaben sie unserem Liedgut eine nationale Identität.

## 3. Die Patrioten

Das 19. Jahrhundert war für Kuba von großer Bedeutung, da sich in diesem Zeitraum die Nation herauszubilden begann. Dies geschah in einem Gewimmel gegensätzlicher Interessen sowie von Klassen- und Rassenkonflikten. Einfluss auf die Bildung eines Nationalbewusstseins hatten auch der Transkulturationsprozess, die Heldentaten der Freiheitskämpfer von 1868 und 1895 sowie die Abschaffung der Sklaverei und des Sklavenschmuggels.

Auch waren die Einflüsse der Französischen Revolution vielfältig, trotz der Zeit, die seither schon verstrichen war. Vielfältig waren auch die Lieder, die unter dem Einfluss der "Marseillaise" von Rouget D'Lisle entstanden, und es gab eine Aufbruchstimmung mit patriotischen Liedern, deren Höhepunkt in Kuba "La bayamesa" war. Dieses Lied wurde um 1851 geschrieben, mit einem Text von José Fornaris

---

<sup>1</sup> Volkstanz (Anm. d. Hrsg.).



und der Melodie von Francisco Castillo Moreno und Carlos Manuel de Céspedes.

Um 1897 gab es eine weitere Welle patriotischer Lieder, deren Ursprünge man im Jahr 1830 findet. Man begann, *décimas*, *guarachas* und *guajiras* zu vertonen, deren viele Titel sich gar nicht aufzählen lassen.<sup>2</sup> Zwischen 1899 und 1900 wurden „Bolero de Manzanillo“, „La canción de los orientales“, „El bolero de Mariano“ und „El bolero camagüeyano“ zu den berühmtesten Liedern.

#### 4. Das kubanische Lied und der *bolero*

In seiner Entstehung war das kubanische Lied, das im städtischen Raum entstand, geprägt von verspielten Melodieabfolgen sowie geheimnisvollen und schwer verständlichen Texten. Wenig später entstanden die patriotischen Lieder mit einer flüssigeren Melodienführung und einem Tempo ähnlich dem des *vals tropical*, einer lateinamerikanischen Form des Wiener Walzers.

Von seinen Ursprüngen her hatte das kubanische Lied einen Dreier-Takt und einen Text, der zweistimmig gesungen wurde, in Terz- und Sextparallelen sowie mit zwei Gitarren als Begleitung. Später wurde der Dreier-Takt mehr und mehr zugunsten eines Zweier-Taktes aufgegeben. In diesem Stadium handelte es sich wohl eher noch um eine Musikform, die zwar in Kuba geschrieben wurde, aber noch keine kubanischen Eigenheiten entwickelt hatte, so wie dies später im internationalen Rahmen erfolgen sollte. Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entledigt sich das kubanische Lied seiner europäischen Fassade und nimmt statt dessen weiblichere Endungen, *criollo*-Melodien und ein sinnliches, schmachthafes Tempo an. In diesem Zeitraum tritt die traditionelle kubanische *trova* zutage und verfestigt sich endgültig. Dazu trugen viele Männer aus unteren sozialen Schichten bei, die mit einer einfachen Gitarre und einem sehr eingeschränkten Wortschatz daran arbeiteten, unsere musikalische Welt zu bereichern. Unter ihnen war José „Pepe“ Sánchez, später bekannt als Vater des kubanischen *bolero* und zu Recht als Vorläufer unserer *trova tradicional* bezeich-

---

<sup>2</sup> Einige Titel sind: „La caída del guacamayo“, „La guerrilla“, „Las penas de un deportado“, „Cuba para los cubanos“, „La evacuación“, „La bandera cubana“, „La ley de los orientales“, „La libertad de Cuba“ und „El combate de Mal Tiempo“.

net. Er wurde 1856 in Santiago geboren, war Mulatte und Schneider, ein fähiger Gitarrist mit einer angenehmen Stimme, der kaum Spieltechniken beherrschte. Er war aber mit einer solch erstaunlichen künstlerischen Intuition gesegnet, dass er in der Lage war, das Stadium, in dem Komponisten bereits bekannte Liedformen nur transponieren, hinter sich zu lassen und den *bolero* zu verändern. Er "kubanisierte" ihn und gab ihm eine Form, die sich völlig von der spanischen Urform unterscheidet, von der er nur noch den Namen behielt. Er erschuf eine ganz andere Liedform voller kubanischer Elemente. Einige seiner Zeitgenossen, wie Manuel und Eulalio Limonta, Nicolás Camacho und Ramón Ivonet, arbeiteten ebenfalls an der Entwicklung des *bolero*, es war aber Sánchez, der ihn perfektionierte.

Dem Musikwissenschaftler Obdulio Morales zufolge besteht der kubanische *bolero* aus einer Einführung von acht Takten und zwei Teilen zu je sechzehn Takten, die alle im 2/4-Takt stehen. Charakteristisch für den *bolero* ist der so genannte kubanische *cinquillo* (Achtelnote-Sechzehntelnote-Achtelnote-Sechzehntelnote-Achtelnote), der sich je nach Geschmack des Komponisten mit einer anderen musikalischen Figur abwechselt. Dabei stimmen der *cinquillo* der Melodie und der der rhythmischen Begleitung fast nie überein.

Der älteste kubanische *bolero*, über den man Nachweise hat, ist "Tristezas" von Sánchez, der jene endgültige Form aufweist, für die der kubanische *bolero* bekannt ist. Dieser große und schlanke Mestize zog eine Reihe von Sängern an, denen er seine Fertigkeiten im Gitarrenspiel beibrachte, viele von ihnen wurden später zu den Schöpfern unserer *trova tradicional*.

## 5. Saumell und Cervantes

Im bereits beschriebenen musikalischen Kreis befanden sich außerdem die Werke zweier wichtiger Figuren unseres 19. Jahrhunderts: Manuel Saumell und Ignacio Cervantes, denen unsere Musik in vielem ihre kubanische Eigenheit verdankt. Sehen wir im Folgenden warum:

Manuel Saumell Robredo (1817-1870), war Komponist, wurde in Havanna geboren und starb ebendort. Er lernte bei Juan Federico Edelmann und Maurice Pyke. Er wird als Vater der *contradanza* bezeichnet. Aber auch die *habanera*, der *danzón*, die *guajira*, die *clave*,

die *criolla* sowie andere Spielarten des kubanischen Liedes gehen auf ihn, der als Vater unseres musikalischen Nationalismus gilt, zurück.

Saumell war bereits dreißig Jahre alt, als Ignacio Cervantes Kawanagh (1847-1905) geboren wurde. Dieser absolvierte seine musikalische Ausbildung in Kuba bei Nicolás Ruiz Espadero sowie bei Antoine François Marmontel und Charles Alkan in Paris. Nach der Vervollkommen seiner musikalischen Fähigkeiten kehrt Cervantes in seine Geburtsstadt Havanna zurück, wo er weiterhin Musik voller kubanischer Elemente komponiert, die ihren Höhepunkt in unruhigen und weiblichen – typischen *criollo*-Elementen – *contradanzas* findet.

Cervantes bedient sich nicht folkloristischer Themen, sondern arbeitet an der *contradanza*, indem er deren Schema beibehält. Auf diese Weise gelingt es ihm als einem der ersten lateinamerikanischen Musiker, das Nationalgefühl als ein Resultat eines eigenständigen Charakters darzustellen. Dies trägt neben anderen Gründen dazu bei, dass er in Kuba als größter Musiker des 19. Jahrhunderts gilt.

Von außerordentlicher Bedeutung ist die Tatsache, dass sich einerseits im Osten, in Santiago de Cuba, eine Volksmusikbewegung mit starkem Nationalgefühl entwickelte, getragen von einer Gruppe Männer aus den unteren Schichten, die zwar nur rudimentäre Gitarrenkenntnisse besaßen, aber eine außergewöhnliche Intuition. Auf der anderen Seite verwandelten in der Hauptstadt, im äußersten Westen Kubas, zwei hochgebildete Künstler mit ihren hervorragenden Kenntnissen musikalischer Techniken, auch ihre Eindrücke und Erfahrungen in eine Kultstätte unseres musikalischen Nationalismus.

## 6. Einige Eigenschaften der *trova*

Zu den allgemeinen Eigenschaften der *trova tradicional* gehört der Gebrauch von Dur-Akkorden mit großer Septim, None und verminderter Quint<sup>3</sup> sowie Harmonieabfolgen in Ganz- oder Halbtonschritten, ebenso wie dissonante Akkorde und eine so genannte *rubato*, d.h. rhythmisch freie, melodische Phrasenbildung. Gleichzeitig wird darauf verzichtet, modale harmonische Folgen und komplexe Rhythmen sowie Continuo-Begleitungen der rechten Hand beim Gitarrenspiel

---

<sup>3</sup> Diese Erweiterung der "natürlichen" Dur-Akkorde um weitere Töne aus der entsprechenden Tonleiter ist der Harmoniebildung des Jazz, insbesondere des Bebop der vierziger und fünfziger Jahre entlehnt (Anm. d. Hrsg.).

über natürliche Akkorde zu verwenden. Die Begleitmusik wird auf der Gitarre gezupft oder geschlagen. Des weiteren gibt es mehrere Stile der *trova*, denn die eines Sindo Garay gleicht nicht der eines Manuel Corona, so wie die von Pepe Sánchez sich von der des “Trío Matamoros” unterscheidet.

Im Folgenden wollen wir die Geschichte beleuchten und die Stile der großen *trova*-Musiker analysieren, zu denen die Namen Sindo Garay, Manuel Corona, Alberto Villalón und Rosendo Ruiz Suárez gehören. Es gibt aber noch einen – fast unbekannten – *trovador*, der nach Meinung des verstorbenen Gitarristen, Harmonielehrers und *trovadors* Vicente González Rubiera (“Guyún”) ebenfalls in der Reihe der großen *trovadores* erwähnt werden muss: Patricio Ballagas, der wichtige Beiträge zu diesem Musikstil lieferte.

## 7. Sindo

Gumersindo (Sindo) Garay (1867-1968) wurde in Santiago de Cuba geboren und starb in Havanna. Sindo begann bereits in frühesten Kindheit, Gitarre zu spielen, und lernte es scheinbar durch Nachahmung von Pepe Sánchez und anderen Sängern der Epoche. Er gilt zu Recht als genialster Musiker der *trova tradicional*.

Er war kein brillanter Gitarrist, ebenso wenig hatte er eine große Stimme. Dennoch wird er als bester Begleitmusiker erachtet, weil die harmonischen Verläufe, die er mit seiner Stimme schuf, unübertrefflich waren; das Gleiche gilt für seine Beherrschung der Chromatik. Ohne viel von Musik zu verstehen, leitete seine Intuition ihn dazu an, das Beste zu tun. Seine Überlegenheit gegenüber den anderen Musikern und Interpreten bestand in seinen Kompositionen und der Harmonie mit seiner Gitarre – ohne viel Protzerei mit Fingersätzen. Den “Zweiten” im Duo konnte er spielen wie kein anderer. Im Einklang mit dem Urteil des Meisters “Guyún” sind es vor allem die harmonische und melodische Tiefe von Sindo, seine Begleitungen, seine gut eingeflochtenen Harmonien sowie das Gefühl für die entscheidenden Töne, die ihn bemerkenswert machten. Dies gilt zum Beispiel für die Hinzufügung der verminderten 6. Stufe zum Durakkord, um diesen weicher klingen zu lassen, oder für den Dominant-Akkord mit hinzu gefügter kleiner None, den kein anderer *trovador* seiner Zeit benutzte. Man könnte Sindo als Vorläufer einer veränderten Harmonie bezeich-

nen. Er selbst begnügte sich nicht mit der Diatonik der jeweiligen Tonart, er erweiterte sie häufig durch die Änderung eines seiner Klänge: So spielte er häufig die Dominante als Moll-Akkord mit hinzugefügter kleiner None. Sindo war von der Klangfülle dieses Akkordes begeistert. Diese neuen Töne, die er in die *trova* einführte, benutzte er für die Harmonie seiner zweiten Stimme.

Damals war nur Sindo Garay fähig, die vermeidbare Kadenz zu benutzen, abgesehen von der Benutzung der Chromatik, die er sowohl in der Harmonie als auch in der Melodie für Verzierungen verwendete. Hervorzuheben ist auch, dass die Agogik der Begleitung bei Sindo nichts weiter ist als die Erweiterung der betonten Takteile, die wichtige Noten enthalten, sowie eine leichte Beschleunigung der unbetonten Takteile. Sindo verwendete vor allem als zweiter Sänger freie Tempi und bestand darauf, dass sein Sohn Guarionex dies auch tat. Sindo wartete beim Singen darauf, dass der Sänger der ersten Stimme schneller wurde, um dann hinter ihn zurückzufallen, so lange, bis ihre Stimmen sich wieder einander annäherten.

Sein Werk ist außerordentlich umfangreich, zumal er mehr als ein Jahrhundert lebte. Er sang von den Dingen, die ihm wichtig waren: von Frauen, unserer Landschaft, bedeutenden geschichtlichen Ereignissen und alltäglichen Vorfällen. Zu seinen wichtigsten Kompositionen zählen "Germania", "El huracán y la palma", "Tardes grises", "Clave a Maceo", "La alondra", "Ojos de sirena", "La tarde", "Perla marina" und "Retorna".

## 8. Rosendo

Rosendo Ruiz Suárez (1885-1983) kam aus sehr bescheidenen Verhältnissen und lernte zunächst wie Sindo Garay nur das Gitarrenspiel. Später erteilte Pepe Sánchez ihm Unterricht, um seine Technik zu verbessern und nahm ihn in eine Gruppe von Musikern auf, die die Feste der reichen Weißen in der Umgebung von Santiago musikalisch untermalte. Rosendo war wie Pepe Schneider, erreichte aber nie dessen wirtschaftliche Position.

Durch seine finanzielle Not zog er in den Osten nach Cienfuegos, später nach Havanna. Er war ein vielseitiger Komponist, der sich in allen Genres hervortat und einen sehr eigenen Stil hatte, der sich von dem der restlichen *trovadores* absetzte. Trotzdem komponierte auch

er, nachdem er bei Patricio Ballagas Anleihen gemacht hatte, Lieder mit zwei verschiedenen, abwechselnd gesungenen Texten: “Confesión” und “Falso juramento”. Ein *bolero* von Rosendo Ruiz, der durch seine Harmonien hervorsteht, ist “La reja”, in dem der späte *trovador* einige ausgezeichnete Akkordfolgen benutzt, die denen von Sindo in nichts ähneln. Unter den wichtigsten Kompositionen von Rosendo finden sich “Mares y arenas”, die Hymne “Redención”, “Terina”, “Rosina y Virginia”, “Junto a un cañaveral”, “Se va el dulcerito” und “La chaúcha”.

## 9. Villalón

Auch bei Alberto Villalón Morales (1882-1955) sind Santiago de Cuba und Havanna Anfangs- und Endstation seines Lebens. Als ausgezeichnete Gitarrist, Komponist und Interpret der kubanischen *trova tradicional* zählt er zu den Großen des Genres.

Er war Sohn des Besitzers einer Kaffeeepflanzung und lernte Musik zunächst mit seiner Schwester América, später bei Pepe Sánchez und schließlich studierte er klassische Gitarre. Er wurde ein hervorragender Gitarrist mit einer eigenen Technik. Im Unterschied zu den anderen *trovadores* aus Santiago spielte er nicht die Gitarre für die Begleitung, sondern er riss sie an. Mit diesem Anreißen erzeugte er melodisch-harmonische Phrasen, die seinen charakteristischen Stil ausmachten. Als Begleiter zeichnete er sich durch ein sehr sauberes und präzises Spiel aus, begleitet von seinem charakteristischen Summen.

Als Komponist war er sorgfältig und kreativ und schuf sehr verfeinerte Harmonien. Viele seiner Kompositionen waren eher konventionell, mit einfachen Melodien, die keine überraschenden Wendungen enthielten. Eine Ausnahme bildet sein Lied “Está muy lejos”, das von seinen melodischen und harmonischen Elementen her so ausgefeilt ist, dass man es als perfektes Lied bezeichnen könnte. Unter den bedeutendsten Kompositionen von Villalón finden sich “Boda negra”, “La palma herida”, “Me da miedo quererte”, “Martí” und “Yo reiré cuando tú llores”.

## 10. Corona

Manuel Corona Raimundo (1880-1950) stammte aus sehr armen Verhältnissen und wurde in Havannas *zona de tolerancia* (Rotlichtviertel) im Stadtteil San Isidro zum Kuppler. Er verpflichtete sich dort mit seiner Gitarre in einem Café, in dem er Sindo Garay kennen lernte. Sein Gesang war ausgezeichnet und voller Inbrunst, keiner ließ sich wie er von den Frauen zu Liedern inspirieren. Er schrieb außerdem unzählige Stücke, die Antworten auf andere Lieder waren.<sup>4</sup> Corona arbeitete als Tabakarbeiter, bis er sich nach einigen Phasen des Hungers und der Not ganz der Musik widmete und sich dem Leben eines Bohemiens hingab.

Am 14. Januar 1950 bereite Gonzalo Roig diesem *trovador* eine posthume Ehrung: Im Nachlass von Cecilia Valdés, einer Interpretin kubanischer *zarzuelas*<sup>5</sup> findet sich eine Bemerkung, die von ihm unterschrieben ist:

Mit dem Tod von Manuel Corona verschwindet auch ein authentischer Repräsentant des kubanischen Liedgutes: Ein echter *trovador*. Er ist ein glorreicher Teil des kubanischen Liedes, ein Stück seiner Seele. Mit ihm ging [...] einer der größten Vertreter der reinsten Formen des kubanischen Liedes, und, nach meiner bescheidenen Meinung, der begabteste Interpret der immer singenden Seele des kubanischen Volkes; seine unzähligen Lieder, Noten, und *guarachas* zeigen dies, wie z.B. „Mercedes“, „Carmela“, „Las flores del Edén“, und viele Hunderte mehr.<sup>6</sup>

Corona starb in großer Armut, einsam und elend, aber er hinterließ der Nachwelt viele unsterbliche Lieder, die von María Teresa Vera und dem Duo der Schwestern Martí in absoluter Werktreue gesungen und gespielt wurden.

## 11. Ballagas

Es ist bekannt, dass in der Regel nur die bereits erwähnten *trovadores* zu den Großen gezählt werden. Schließen wir uns an dieser Stelle dennoch der Meinung von „Guyún“ an und fragen, warum Patricio Ballagas nicht zu ihnen zählt? Ist es eine absurde Ungerechtigkeit oder

---

<sup>4</sup> So zum Beispiel: „Aurora“ (eine Antwort auf „Longina“), „La habanera“, (eine Antwort auf „La bayamesa“), „Animada“ (eine Antwort auf „Timidez“), „¿Por qué te quejas?“ (eine Antwort auf „Adiós a La Habana“) und viele mehr.

<sup>5</sup> Typisches Volkssingspiel, ähnlich einer Operette (Anm. der Hrsg.).

<sup>6</sup> Privatarchiv von Dulcila Cañizares. Fotokopie des zitierten Dokuments.

eine absolute Unfähigkeit, den Wert seiner Beiträge zur *trova*-Bewegung einzuschätzen und zu würdigen? Analysieren wir warum.

Patricio Ballagas Palacio (1879-1920) wurde in Camagüey geboren und starb in Havanna. Dieser Mestize aus bescheidenen Verhältnissen schuf eine neue Ausdrucksform der *criollo*-Musik, außerdem ist die metrische Präzision seines Werkes bewundernswert. Aber ergründen wir, worin sein besonderer Beitrag zur *trova* besteht:

Zu seiner Zeit schrieben die Komponisten im 2/4-Takt, aber Ballagas fing an, im 4/4-Takt zu schreiben, ohne dass jemand anders ihm dieses nachgemacht hätte. Durch diesen Takt war Ballagas nicht nur in der Lage, die rhythmischen Anordnungen zu verändern, sondern er konnte auch Lieder mit zwei Texten schreiben. Lieder mit zwei Texten? Nun, sein musikalisches Genie und seine Kenntnisse der Harmonielehre erlaubten es ihm, durch den 4/4-Takt eine erste Stimme einzusetzen, die mit ihrem Text eine Hauptmelodie singt, während eine zweite Stimme mit einem anderen Text einen Gegengesang bildet. Dies war sein Markenzeichen und die große, vergessene Leistung dieses Genies. Aber Ballagas reichten diese Innovationen nicht: Er unterließ bei seinen *boleros* auch das Schlagen der Gitarrensaiten.

Nach einer Aussage "Guyúns" hat Rosendo Ruiz Suárez ihm erzählt, dass er sich eines Sonntags mit einer Gruppe von *trovadores* in einem Haus in Havanna getroffen hat. Dort sang Ballagas gerade ein Lied, und in dem Moment, als er einen Vers mit den Worten "...du darfst nicht erlauben, dass ich sterbe" sang, verstummten die Stimme und die Gitarre von Patricio Ballagas für immer: Der *trovador* aus Camagüey war gestorben. Zu seinen wichtigsten Liedern gehören "Timidez", "El trovador", "Te vi como las flores", "No quiero verte" und "Nena".

## 12. Der Maestro "Guyún"

"Guyún" war Schüler von Pepe Banderas und später von Severino López. Letzterer trug wesentlich zur Erweiterung der Technik des Gitarrenspiels bei, so zum Beispiel durch den Gebrauch des kleinen Fingers der rechten Hand oder durch den Einsatz des Daumens der linken Hand für besonders voll klingende Akkorde. Außerdem zählt er zu den Wegbereitern der *trova intermedia*, die in den dreißiger Jahren aufkam und zu deren wichtigsten Vertretern er gehört. In einem der



zahlreichen Interviews, die Radamés Giro mit “Guyún” führte, resümierte er über die Großen der *trova tradicional cubana*, das zwar das zuvor Geschriebene zum Teil wiederholt, aber wegen seines Scharfsinns dennoch an dieser Stelle bedacht werden soll:

[...] ich dachte immer, dass es anstelle von vier eigentlich fünf Große der Trova geben müsste, da jeder einzelne sich verschiedene Aspekte ausgedacht hat: Sindo wegen der Tiefe seiner Melodien und Harmonien; Rosendo wegen seiner schönen Melodien und vielfältigen Stile; Coronas wegen seiner sehr gut entworfenen und harmonisierten Melodien und wegen seiner Begleitung, die er so gut spielte, [...] Villalón wegen seiner Technik: Bei seiner Begleitung spielte er nicht nur den entsprechenden Akkord, er schloss direkt eine Serie von Durchgangsnoten mit ein, was er besonders auf den Basssaiten perfekt beherrschte, und er setzte das Anreißen ein, was ihn völlig von anderen Stilen unterscheidet; Ballagas wegen des radikalen Wechsels, den sein Spiel der *trova* hervorruft, da er beim *bolero* das Schlagen unterlässt, und wegen seines Gebrauchs des Viervierteltaktes und des doppelten Textes, d.h. eines eigenen Textes, der dem Haupttext entgegengestellt wird; für mich hat letzteres eine überaus wichtige Bedeutung. Deshalb denke ich, dass jeder einzelne dieser Komponisten auf seine Weise einen großen Beitrag geleistet hat.<sup>7</sup>

Es gibt unzählige Namen von älteren *trovadores*, die hier noch erwähnt werden müssten. Zwar haben diese keine bahnbrechenden Innovationen für die *trova tradicional* gebracht, aber doch das Genre mit ihren verschiedenen Stilen und einigen klassischen Liedern bereichert, nicht zuletzt durch ihre maßlose Liebe zur *trova*-Musik.<sup>8</sup> Als Sänger sind insbesondere hervorgetreten: das Duo von Floro Zorilla und Miguel Zaballa, Angelita Bequé, das Quartett “Nano”, Mercedes Borbón, das Duo von Ramón García und Ramón Valdés, Pancho Majagua, Justa García, Gustavo “El Gallego” Parapar und Justo Vázquez.

<sup>7</sup> Privatarhiv von Radamés Giro. Aufnahme eines Interviews von Giro mit Vicente González-Rubiera (“Guyún”).

<sup>8</sup> Ohne alle zu nennen, seien hier erwähnt: Eulalio Limonta, Juan de Dios Hechavarría (“Mujer indigna”, “Tiene Bayamo”, “Laura”); Rafael Gómez, bekannt als “Teofilito” (“Pensamiento”), José (Pepe) Figarola Salazar (“Un beso en el alma”, “La poesía”), Graciano Gómez Vargas (“En falso”, “Yo sé de esa mujer”), Emiliano Blez Garbey (“Besada por el mar”, “Idilio”), Nené Manfugás, Oscar Hernández Falcón (“Ella y yo”, “Rosa roja”), Manuel Luna Salgado (“La cleptómana”), Ángel Almenares (“¿Por qué me engañaste?”, “Ya te olvidé”), Salvador Adams (“Me causa celos”, “Altiya es la palma”), José (Pepe) Banderas (“Boca roja”, “Sabrás que por ti”), Julio Brito (“Flor de ausencia”), Miguel Companioni (“Mujer perjura”, “La lira rota”), Ramón Ivonet (“Levanta”, “Cuba, la frente”) und Rafael Saroza (“Guitarra mía”, “Cabecita loca”, “Jamás”, “Plegaria”).

Außerdem gab es eine Reihe von Musikern mit einer hohen akademischen Bildung, die sich mehreren Genres widmeten, und auch einen Beitrag zu kubanischen *trova tradicional* leisteten.<sup>9</sup> Drei Künstler verdienen jedoch noch eine gesonderte Erwähnung:

### 13. Eusebio Delfín

Eusebio Delfín Figueroa (1893-1965) wurde in Palmira in Cienfuegos geboren und starb in Havanna. Dieser Sänger, Gitarrist und Komponist hatte dank der sorgenfreien wirtschaftlichen Stellung seiner Familie die Gelegenheit, in Cienfuegos eine Ausbildung zum Buchhalter zu machen und lernte gleichzeitig Gitarrenspiel und Gesang. Später zog er nach Havanna, wo er Karriere als Künstler und Geschäftsmann machte.

Es wurde bereits darauf eingegangen, dass die *trovadores* in Santiago de Cuba als Begleitung für ihre Lieder die Gitarre schlugen oder zupften, und dies war der Stil, der auf der ganzen Insel bekannt war. Aber jeder *trovador* hatte dabei seinen eigenen Stil. Nach der Aussage "Guyúns" hatte Delfín die geniale Idee, den üblichen Anschlag durch eine Art der halb-arpeggierten Begleitung zu ändern, der die seit dem Jahrhundert zuvor bestehenden Muster sprengte. Die *trovadores* griffen seine Spielweise gerne auf und das Publikum begann, sich für die neue Form zu begeistern. Delfín, der eine angenehme Bariton-Stimme hatte, begnügte sich jedoch nicht mit dieser neuen Begleitung, sondern teilte die rhythmische Begleitung in anderthalb Takte, wobei der unbetonte Teil des zweiten Taktes zur Pause wurde. Dies machte er immer bei einem Harmoniewechsel.

Im Havanna der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts wurde die Gitarre vor allem von *guaracheros*, *Bohemiens* und *trovadores* gespielt und war in den besseren Kreisen nicht sehr beliebt. Aber Eusebio Delfín, der zu dieser Zeit Direktor der "Banco Comercial de Cuba" war, heiratete eine Tochter von Emilio Bacardí, Besitzer einer der berühmtesten Rumfabriken in Kuba, und begleitete seine Frau natür-

<sup>9</sup> So z.B. Manuel Mauri ("Celia"), Moisés Simons ("Marta"), Rodrigo Prats ("Miedo al desengaño", "Una rosa de Francia"), Jorge Anckermann ("El quitrín", "Después de un beso", "El arrollo que murmura"), Ernesto Lecuona ("Como arrullo de palmas"), Gonzalo Roig ("Ojos brujos", "Nunca te lo diré", "Dolor de amor") und Eduardo Sánchez de Fuentes ("Vivir sin tus caricias", "La volanta").

lich an die Orte, wohin die Familie Bacardí auszugehen pflegte: Dies waren die edelsten Klubs, in denen der Zutritt für ärmere Schichten verboten war. In diesen Klubs, in denen sich die hohe Gesellschaft Havannas traf, fing Delfín an, seine *boleros* zu singen, und zur Begleitung spielte er Gitarre. Von diesem Moment an begeisterte sich die reiche und elegante Jugend für die Gitarre, die bis zu diesem Zeitpunkt als etwas Unbedeutendes und Niedriges erachtet wurde: Fieberhaft begannen nun viele, Gitarre zu lernen, und wandelten das Gitarrenspiel so zur herrschenden Mode der zwanziger Jahre. Plötzlich tauchten auch Gitarrenlehrer auf, die ihre Fähigkeiten weitergaben. Diesen Aufstieg der Gitarre und das damit verbundene Prestige verdanken wir zum großen Teil Eusebio Delfín. Er, der Texte von diversen Dichtern vertonte und nie eigene benutzte, weil er dies als nicht authentisch empfand, schrieb Lieder wie “Migajas de amor”, “¿Y tú qué has hecho?”, “Qué boca la tuya”, “Cabecita rubia”, “La guinda”, “Con las alas rotas” und “Ansias”.

#### 14. María Teresa

Ganz ähnlich wie bei Delfín verhält es sich bei der so genannten Mutter der *trova*, der weiblichen Leitfigur dieser Bewegung mit ihrer einflussreichen und unvergesslichen Stimme, von der Pablo Milanés einmal gesagt hat, sie sei die Verkörperung des kubanischen Liedes.

María Teresa Vera (1895-1965) wurde in Guanajay (Havanna) in eine in armen Verhältnissen lebende Mestizenfamilie geboren. Sie war eine Frau von großer Sensibilität, wurde Komponistin, Gitarristin und Sängerin mit einem eigenen Stil. Silvio Rodríguez hat festgestellt, dass ihre Stimme

[...] ohne Vibrato war, trocken; sie traf die Noten und hielt sie nur, um von einem Ton zum nächsten zu gleiten, was sie mit großer Leichtigkeit tat, oder vielmehr mit einem einzigartigen, unverwechselbaren Stil. Wie sie ihre Töne herausbrachte, das war scheinbar ohne Anstrengung, natürlich, volkstümlich; manchmal verzerrte sie ihre Stimme, aber ohne falsch zu singen. Sie machte immer Varianten aus den ursprünglichen Melodien und in diesem Sinne sang sie auf kreative Weise.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Silvio Rodríguez, zit. bei Calderón (1986: 94).

Sie war eine großartige Interpretin der wichtigen Komponisten der *trova*.<sup>11</sup> Von Manuel Corona nahm sie 64 Lieder auf, während sie von ihren eigenen Stücken nur sieben einspielte: “Cara a cara”, “Amar y ser amada”, “Esta vez tocó perder”, “El último es el mejor”, “He perdido contigo”, “Porque me siento triste” und das weltbekannte “Veinte años”, das die Erinnerung an eine vergangene Epoche heraufbeschwört, die beim Hören dieses Liedes präsent wird.

### 15. Die Matamoros

Der *danzón* trat am 1. Januar 1879 mit dem Stück “Las Alturas de Simpson” von Miguel Faílde aus Matanzas in die kubanische Musikwelt ein. Sein 2/4-Takt und die Erinnerung an die *contradanza*, die sein Ursprung war, füllte die Tanzsalons mit Wohlklang. Aber nach einigen Jahren kam ein neues Genre zum Tanzen und Singen in Mode, auch im 2/4-Takt geschrieben. Es beinhaltete außerordentlich starke kubanische Elemente und war schon durch seine gemeinsame spanische und afrikanische (*Bantu*) Herkunft zu einer interessanten Mischung geworden. Dieses neue Genre, in dem der so genannte kubanische *tresillo*, das Zupfen der Gitarrensaiten, sowie eine bestimmte Anordnung verschiedener Klangfolgen vereinigt sind, ist der *son*. Er verbreitet sich vom Osten der Insel bis zum Westen und läuft in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts diversen anderen Genres, die bislang unangefochten an erster Stelle standen, den Rang ab. Es beginnt die Herrschaft des *son*, der sich mit seinen Sextetten und Septetten im ganzen Land durchsetzt.

Im Jahre 1925 bildet sich das “Trío Matamoros”, das aus Siro Rodríguez, Rafael Cueto und Miguel Matamoros bestand. Mit der Gründung entsteht auch zum ersten Mal ein *trío trovadoresco*, wie man es genannt hat. Charakteristisch für diese einzigartige Gruppierung war die Art, in der Miguel Matamoros und Rafael Cueto ihre Gitarren einsetzten. Letzterer hat, nach der Aussage von Guyún, auf der Grundlage einer melodisch-harmonischen Bewegung auf den tiefen Saiten seiner Gitarre einen neuen Rhythmus (*tumbao*) geschaffen, dem sich das Schlagzeug anglich. Dieser Rhythmus lebte von seinem kubanischen Stil, der seinerseits vom reizvollen Zupfen Miguels verstärkt wurde. Mit diesen Innovationen und

---

<sup>11</sup> So u.a. von Manuel Luna, Pepe Banderas, Pepe Sánchez, Sindo, Rosendo, Villalón, Patricio Ballagas und Graciano Gómez.

seiner Kreativität reiht sich das Trío Matamoros in die Geschichte der Gitarre in Kuba ein.<sup>12</sup>

Fügen wir noch hinzu, dass dies auch für die Geschichte des *son* und der kubanischen *trova tradicional* gilt, denn das berühmte Trio hat mit seiner Pionierarbeit am *bolero-son*, in dem Elemente beider Genres vermischt werden, die *trova* des *son* perfektioniert und weiterentwickelt.

Miguel Matamoros (1894-1971) war Gitarrist, Komponist und Leiter des Trios, das seinen Namen trug. 1924 gründete er mit Miguel Bisbé y Alfonso del Río das "Trío Oriental", während er als Privatchauffeur eines berühmten Politikers arbeitete. Im folgenden Jahr schied del Río aus dem Trio aus und der Sänger und Gitarrist Rafael Cueto nahm seinen Platz ein. Dieser nahm am 8. Mai 1925 Siro Rodríguez, ebenfalls Sänger, mit zu Miguel nach Hause. An diesem denkwürdigen Geburtstag von Miguel sangen zum ersten Mal diejenigen zusammen, die später einmal das international renommierte "Trío Matamoros" bilden sollten. Dieses Trio begleitete eine weite musikalische Epoche unseres Landes, in der es für die Interpretation von Liedern diverser Komponisten bewundert wurde, aber ebenso für die eigenen Lieder von Miguel, von denen besonders folgende erwähnenswert sind: "Mariposita de primavera", "Olvido", "Mamá, son de la loma", "Alegre conga", "Lágrimas negras" und "Juramento".

## 16. Zum Jahrtausendwechsel

Auch zur Zeit gibt es noch viele Solisten, Duos und Trios, die sich der Interpretation der kubanischen *trova tradicional* widmen; wir wollen insbesondere Isabel Béquer erwähnen, und zwar wegen ihrer Verdienste als Gitarristin, Sängerin und Komponistin. Sie stammt aus Sancti Spíritus, Trinidad und ist auch bekannt als "La Profunda". In ihrer Geburtsstadt hat sie viele Duos, Trios und Ensembles gegründet. Ihr Repertoire an trovadoresken Liedern ist sehr groß, wobei sie immer darum bemüht ist, ältere, fast vergessene Werke aufzuspüren. Ihre eigenen Kompositionen zeichnen sich durch sehr abwechslungsreiche Melodien und schöne Harmonien aus, die aber mit nicht allzu schwierigen Fingersätzen auf der Gitarre verbunden sind. Beim Gesang ist

---

<sup>12</sup> Giro (1986: 38).

ihre Diktion fehlerfrei und bewahrt sich eine volkstümliche Ausdrucksform mit einer sehr persönlichen Note. Ihr kreatives Werk hat zwei wichtige Quellen: die kubanische *trova tradicional* und die Strömung des so genannten *feeling*. Manchmal macht sich der Einfluss dieses Genres, das um die vierziger Jahre durch Strömungen aus Nordamerika entstand, sowohl in ihren Interpretationen als auch in ihren eigenen Liedern sehr deutlich bemerkbar. Dies zeigt sich hauptsächlich in den Gitarrenbegleitungen zu Beginn der Stücke, ähnlich wie bei unserer alten *trova*. Es gibt natürlich bei der Interpretation und der Kreation häufig eine Symbiose zwischen beiden Einflüssen, so dass es zu einem trovadoresken *feeling*-Stück oder aber zu einer *trova* mit Eigenschaften des *feeling* kommt. „La Profunda“ wird heutzutage als die wichtigste *trovadora* aus Trinidad erachtet. Gelegentlich singt sie im Duo mit ihrem Bruder Roger. Dies sind Momente, in denen sie einen wunderbaren „Zweiten“ abgibt, oder aber ihr Bruder eine beeindruckende Zweitstimme darbietet, wie zum Beispiel in „Rosina y Virginia“ von Rosendo Ruiz. Zu ihren wichtigsten Liedern gehören „Trinidad, quietud de cristal“, „Tú no sabes nada“, „Mi parque“ und „Tú nunca supiste“.

Nicht zuletzt bei dieser neoromantischen Volksbewegung, die bei uns und im Ausland unter dem Namen der kubanischen *trova tradicional* bekannt ist, darf es nicht überraschen, dass sie ihren Anfang im 19. Jahrhundert nimmt und bis weit ins 20. Jahrhundert großen Einfluss hat. Denn bei allen künstlerischen Dingen wie auch der Musik kommen die Informationen über das Moderne, die aktuellen Strömungen aus der Alten Welt, zeitversetzt bei uns an. Dies führte neben anderen Faktoren dazu, dass das Phänomen der *trova* in der Musik Kubas besonders langlebig ist.

Abgesehen vom harmonischen und melodischen Reichtum unserer *trova tradicional*, vom Genuss ihres Rhythmus und von der authentischen Stimme des armen Mannes aus dem Volk, der seine bescheidene Weltsicht darlegt, muss man in erster Linie die Bedeutung der *trova* als wichtigste Wurzel für den musikalischen Nationalismus Kubas würdigen.

Später entstanden noch *trova intermedia*, *feeling* und *nueva trova*, die alle mit ihren Besonderheiten große Bedeutung hatten. Was die *trova* angeht, so muss über sie noch sehr viel gesucht, wiedergefunden, geforscht und analysiert werden. Die hier vorliegende Arbeit

kann in dieser Hinsicht nur einen Anfang darstellen, sie will nur eine Anregung geben, die einlädt, sich mit einer Gitarre unter dem Arm eine musikalische Welt voller Akkorde zu erschließen, die Erinnerungen hervorrufen und ins Herz treffen.

Übersetzung: Jost Hempel

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. Havanna.
- (1983): *Del tambor al sintetizador*. Havanna.
- Álvarez Ríos, María (1955): “Honores y sinsabores de Sindo Garay”. In: *Bohemia* (17.4.).
- Baquero, Gastón (1950): “Corona”. In: *Diario de la Marina* (12.1.).
- Calderón, Jorge (1986): *María Teresa Vera*. Havanna.
- Cañizares, Dulcila (1992): *La trova tradicional cubana*. Havanna.
- Cárdenas, Caamaño de (1956): “La verdadera historia de *Boda negra*”. In: *Bohemia* (1.1.).
- Carpentier, Alejo (1979): *La música en Cuba*. Havanna.
- Consejo Cooperativo de Educación, Sanidad y Beneficencia (1940): *Álbum homenaje a Sindo Garay*. Havanna.
- Fernández, Olga (1986): “Secretos de la guitarra”. In: *Revolución y Cultura* Nr. 18.
- Fuentes Matóns, Laureano/Estrada, Abelardo (1981): *Las artes en Santiago de Cuba. Estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos*. Havanna.
- Giro, Radamés (1986): *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. Havanna.
- Giro, Radamés (Hrsg.) (1998): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna.
- González-Rubiera, Vicente (1985): *La guitarra: su técnica y armonía*. Havanna.
- Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- Ibara, Jorge (1981): *Nación y cultura nacional*. Havanna.
- Lapique, Zoila (1979): *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- León, Carmela (1990): *Sindo Garay: memorias de un trovador*. Havanna.
- Mateo Palmer, Margarita (1988): *Del bardo que te canta*. Havanna.
- Muguercia, Alberto (1975): “Matamoros, un firme obstinado”. In: *Signos* (Mai-Dez.).
- Nicola, Noel (1975): “¿Por qué nueva trova?”. In: *El Caimán Barbudo* Nr. 92.
- Orovio, Helio (1975): “Longina: el lenguaje misterioso de tus ojos”. In: *Bohemia* (6.6.).
- (1992): *Diccionario de la música cubana*. Havanna.

- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística*. Havanna.
- Robreño, Carlos (1955): "Ha muerto Villalón". In: *Bohemia* (24.7.).
- Rodríguez Valle, Juan Enrique (1981): *Miguel Companioni Gómez (1881-1981). Centenario de su nacimiento*. Havanna.
- Rodríguez, Ezequiel (1965a): *Homenaje a Manuel Corona*. Havanna.
- (1965b): *Homenaje a Miguel Zabala y María Teresa Vera*. Havanna.
- (1965c): *Homenaje a Eusebio Delfín*. Havanna.
- (1966): *La trova cubana*. Havanna.
- (1978): *Trío Matamoros. Treinta y cinco años de música popular cubana*. Havanna.
- (1979): *Homenaje a Alberto Villalón*. Havanna.
- Roig, Gonzalo (1964): *La canción cubana* (Vortrag, gehalten am 25. Sept. 1964 in Bayamo). Mitschrift.
- Ruiz, Rosendo (Sohn)/González-Rubiera, Vicente ("Guyún")/Estrada, Abelardo (1980): "Los años treinta: núcleo central de la trova intermedia". In: *Unión* Nr. 4.
- Vázquez Millares, Ángel (1965): "Presencia del creador. Homenaje a Manuel Corona". In: Consejo Nacional de Cultura (Hrsg.): *Coordinación Provincial Habana*. Havanna.
- Villarroel, Guillermo (1950): "Muere pobremente el autor de minado por la peste blanca". In: *El Mundo* (11.1.).



Neris González Bello/Liliana Casanella Cué

## Vom Hafen ins Theater. Die *guaracha*

Seit ihrem Entstehen hat die kubanische Musikwissenschaft versucht, die im Land vorhandenen musikalischen Genres zu klassifizieren und zu definieren. So hat sie immer auch unerwartete Kritik provoziert. Eines der besten Beispiele in dieser Hinsicht stellt zweifellos der Einordnungsversuch der *guaracha* dar. Bis heute führen die verschiedenen und häufig widersprüchlichen Meinungen zu diesem Thema zu starker Polemik. Nicht einmal im Punkt der für die *guaracha* typischen musikalischen Elemente hat man sich einigen können: Von manchen wird sie als musikalisches Genre angesehen, von anderen eher als eine Liedform.

Die über die *guaracha* veröffentlichten Studien reichen nicht aus, um zu einer Definition derselben zu gelangen. Man weiß, dass sie ziemlich alt ist und sich in einem langen Prozess bis in unsere Tage weiterentwickelt hat. Die ersten Erwähnungen der *guaracha* datieren vom Ende des 18./Beginn des 19. Jahrhunderts; damals als eine Art des Gesangs und des Tanzes, die – der Musikwissenschaftlerin María Teresa Linares zufolge – ihre Vorläufer in den *jácaras* hatte, den Volksliedern und Schwänken der spanischen Theatergruppen, die in den Bodegas im Hafen von Havanna aufgeführt wurden.<sup>1</sup> Linares sagt weiter, dass “sie als ein musikalisches Element in den ersten Jahren des ersten Jahrzehnts auftauchte, als ein Lied aus dem Volksmund, um später ein Bestandteil des kubanischen Theaters zu werden”.<sup>2</sup> In ihren Anfängen wurde die *guaracha* als ein ausgesprochen volkstümliches Genre betrachtet, das auf Festen in den Stadtvierteln gespielt wurde und im 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil des Repertoires der *tro-*

---

<sup>1</sup> Wie María Teresa Linares in ihrem Essay “La guaracha cubana, imagen del humor criollo” erklärt, waren die *jácaras* schelmenhafte Lieder, die sich in den Werken verschiedener Autoren des spanischen Theaters des “Siglo de Oro” in Kuba fanden, Volkslieder (*tonadillas*), Schwänke (*sainetes*) und Zwischenspiele (*entremeses*) (vgl. Linares 2000: 94).

<sup>2</sup> Ebd.

*vadores* im ganzen Land war. Über ihre Ursprünge schreibt Argeliers León:

Das Gesindel (aber unbestreitbar auch die herrschenden Klassen) begannen seit dem 17. Jahrhundert, die *guarachas* zu singen und zu tanzen. Doch zu Beginn des 19. Jahrhunderts kamen sie aus der Mode, um später im *teatro vernáculo* wieder aufzutauchen. Ortiz erwähnt den Begriff *guaracha* als Bezeichnung für einen amerikanischen Tanz des 16. und 17. Jahrhunderts, der nach Spanien gelangte und der sich durch bestimmte Bewegungen der Füße auszeichnete. Diese waren mit mexikanischen Sandalen beschuht, die *guaracho* oder *guarache* genannt wurden. Laut Ortiz könnte diese Art zu tanzen mit den in der Stadt stationierten Garnisonen, denen zahlreiche Soldaten aus Campeche<sup>3</sup> angehörten, und mit den Matrosen und Soldaten der spanischen Flotte nach Havanna gekommen sein. Diese *guarachas* als Tanz- und Gesangsform fanden Eingang in das *teatro tonadillesco*, das später zum kubanischen *teatro bufo* wurde, welches Themen und Figuren aus dem sozialen Leben der kubanischen Kreolen auf die Bühne brachte.<sup>4</sup>

Ebenso erscheint die *guaracha* im *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* von Esteban Pichardo in der Ausgabe von 1836. Dort wird sie als "praktisch ungebräuchlich gewordener Tanz des Gesindels" definiert. In späteren Ausgaben fügt der Autor ihr weitere Merkmale hinzu, so zum Beispiel, dass die *guaracha* zum Mitsingen diene und sie in so genannten *casas de cuna* (wörtlich "Wiegenhäuser") gebräuchlich war, das heißt, in Hinterzimmerlokalen, in denen es Tanz, Glücksspiel und Alkoholausschank gab.<sup>5</sup> Andererseits wurden Fragmente der Texte einiger moderner, spitzbübischer *guarachas* zu den Melodien der in den Salons gespielten *contradanzas* gesungen, was auf ihren hohen Beliebtheitsgrad hindeutet.<sup>6</sup> Auf diese Weise näherten sich in der *guaracha* das einfache Volk und die Oberschicht einander an. Dies wurde verstärkt durch die Musiker, die in beiden gesellschaftlichen Umfeldern auftraten.

In der Mehrzahl der bis heute zu diesem Thema entstandenen Arbeiten wird die *guaracha* des 19. Jahrhunderts ausschließlich mit dem *teatro bufo* in Verbindung gebracht. Diese Sichtweise scheint extrem eingengt, wenn man sich die Vielseitigkeit des Genres vor Augen

<sup>3</sup> Bundesstaat in Mexiko (Anm. d. Hrsg.).

<sup>4</sup> León (1974: 25).

<sup>5</sup> Zitiert von León (1974: 157).

<sup>6</sup> So Maria Teresa Linares in einem von den Autorinnen geführten Interview (Havanna, Oktober 1999).

hält. Ein vertiefendes Studium dieses Themas führt uns zur Analyse der Vielzahl der Kontexte, in denen sich die *guaracha* entwickelt hat. Man muss sich in Erinnerung rufen, dass wir es nicht mit einer einheitlichen *guaracha* mit ausschließlichen und nur ihr eigenen Charakteristika zu tun haben, sondern mit einem musikalischen Phänomen, dessen typische Wesenszüge die Variation ihrer Gestalt und die Anpassung an verschiedene Umgebungen im Lauf der Zeit sind.

Die musikalische Literatur zitiert Quellen, die im 19. Jahrhundert die Existenz von *guarachas* in ungewöhnlichen Kontexten belegen. Dies ist der Fall bei Danilo Orozco, der in seinem Essay "Laberintos del son y el no son en intrincadas conexiones globales"<sup>7</sup> von der Präsenz der *guaracha* in anderen, über das Theater hinausgehenden Bereichen berichtet. Er verweist auf das Ambiente der Unabhängigkeitskriege im 19. Jahrhundert als Erzeuger zahlreicher Produktionen, die den Namen "Zeltlager-*guarachas*" erhielten:

Das *guarachahafte* wurde nicht nur im *teatro bufo* geprägt, sondern war auch mit den Salontänzen verflochten. Unterdessen tauchten andere Ausdrucksformen von satirisch-burlesker Schärfe auf, [...] die in den verschiedensten Zusammenhängen heimisch wurden, sogar im militärischen Bereich [...] einschließlich der Stichelrede und der *guarachahaften rumba*.<sup>8</sup>

Derartige Stücke wurden zu bestimmten Festen von den Militärkapellen gespielt, begleitet von Tänzen der Soldaten oder zivilen Teilnehmern. In die Stücke waren rituelle Rhythmen und Gesänge sowie *danzones* und *contradanzas* eingebettet, und es fanden auch ironisch-kritische Lieder ihren Platz. Diese *guarachas* handelten von wichtigen Schlachten, waren sehr bewegt und enthielten häufig satirisch-burleske Refrains.<sup>9</sup>

Orozco bezieht sich außerdem auf den Charakter dieser Lieder in Text und Musik, der – wie er es ausdrückt – schwankt zwischen beinahe ernst, stichelnd fröhlich und ungeniert. In der *guaracha* ist er gewöhnlich eher satirisch-burlesk und gelegentlich auch vulgär, ohne auf der einen Seite die Doppeldeutigkeiten des Stichelnd-Spöttischen

---

<sup>7</sup> Artikelmanuskript für das Buch *Trama global de la música cubana*, das demnächst von der spanischen Künstlervereinigung SGAE herausgegeben wird.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

und auf der anderen bestimmte lyrische Elemente auszuschließen, die sich gleichzeitig in anderen Tanzmusikformen entwickelten.<sup>10</sup>

Wenngleich es sicher ist, dass seit Beginn des 19. Jahrhunderts und wahrscheinlich auch schon früher *guarachas* in sehr verschiedenen Kontexten existierten, so gibt es keinen Zweifel daran, dass erst im *teatro bufo* und der "Verbindung mit dem Tanz [das Genre], seinen eigenen Charakter erhielt".<sup>11</sup> Von daher bildete dieses Umfeld seit Mitte des 19. Jahrhunderts den Mittelpunkt für die Evolution und den Aufstieg der *guaracha*:

Als Gesangsstil mit einem schnellen Rhythmus und einem scherzhaften Text bezog sie sich immer auf irgendein politisches oder soziales Ereignis, irgendeine Situation mit einer bekannten Person oder irgendeine Handlung, die in schelmischer Art und im charakteristischen Ton des kreolischen Spotts beschrieben wurde. Bekannte Sänger komponierten viele *guarachas*, die von milieubeschreibenden Autoren kritisiert wurden. Diese Lieder tauchen nicht in gedruckten Sammlungen auf, weil ihre Sprache als "gaunerhaft vulgär" empfunden wurde. Nichtsdestotrotz wurden sie oral tradiert.<sup>12</sup>

Diese Texte zeichnen sich durch so genannte *cuartetas* (Strophen zu vier Versen)<sup>13</sup> aus, in denen die Doppeldeutigkeit, die Pfiffigkeit und die volkstümliche Sprache, die sich stark von der Ästhetik anderer Liedformen unterscheidet, deutlich werden.<sup>14</sup> Man beachte dazu die Struktur einiger dieser alten Lieder, wie etwa dieses, das Argeliers León in seiner bereits zitierten Arbeit als Beispiel anführt:

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Linares (2000: 96); siehe auch die in *El Regañón de La Habana* veröffentlichten Kritiken zu diesem Thema und die Sammlung *Guarachas cubanas, curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*, von einem unbekannten Autor 1882 in der Librería La Principal, Plaza del Vapor, Havanna, veröffentlicht. Die Zusammenstellung ist mehreren Experten zufolge in keiner Weise repräsentativ, da sinnbildliche Stücke wie "La Morena" oder "La Guabina" fehlen, die Gegenstand der Kritik gewesen waren.

<sup>13</sup> Die *cuarteta* existiert als eine anerkannte Formalisierung aus vier Versen zu je acht Silben mit wechselnden Reimen (a-b-a-b). In einem großen Teil der von uns untersuchten Literatur wird diese Bezeichnung verwendet, um fälschlicherweise jede vierzeilige Strophe der minderwertigen Kunst zu bezeichnen.

<sup>14</sup> Man erinnere sich daran, dass die Sprachcodes der Lieder (*canciones*) und *boleos* sich deutlich unterscheiden von den in der *guaracha* und der Tanzmusik allgemein verwendeten.

**El negro José Caliente**

Al negro José Caliente nadie lo  
puede tachar  
quien quiera que se presente lo  
raja por la mitad.

Estribillo:

Mi nombre asusta a la gente  
si lo llego a pronunciar:  
Donde se planta Caliente  
no hay quien se atreva a chistar.

Los hombres me tienen miedo  
y las mujeres, amor.  
Probar al momento puedo  
a cualquiera mi valor.

Estribillo:

Si algún negro parejero  
quiere conmigo pelear,  
al punto le doy el cuero  
y me voy a refrescar.

Estribillo:

Aquí está José Caliente  
dispuesto para luchar:  
¿No hay nadie que se presente?  
Pues me voy a enamorar.

**Der Schwarze José Caliente (der  
Heiße)**

Den Schwarzen José Caliente kann  
niemand tadeln,  
der von ihm nicht zusammengeschla-  
gen werden möchte.

Refrain:

Mein Name ängstigt die Leute,  
wenn ich ihn ausspreche.  
Wo Caliente auftaucht,  
wagt niemand, einen Mucks zu  
sagen.

Die Männer haben Angst vor mir,  
und die Frauen geben mir Liebe.  
Ich kann sofort jeder  
meine Männlichkeit beweisen.

Refrain:

Wenn sich irgendein Schwarzer  
mit mir prügeln möchte,  
auf der Stelle hau ich ihm eine rein  
und gehe mich ausruhen.

Refrain:

Hier ist José Caliente,  
bereit zu kämpfen:  
Gibt es niemanden, der es wagt?  
Dann werde ich mich eben verlieben.

Die Interpretation der Texte muss das Vorhandensein bestimmter volkstümlicher Charaktere berücksichtigen: der Schwarze (*negrito*), die Mulattin (*mulata*), der Galicier (*gallego* = Spanier oder weißer Kubaner), dargestellt aus dem unvermeidlich klassenspezifischen Blickwinkel des jeweiligen Autors. So entstanden typische Bilder, die alles kritisierten, "was im täglichen Leben dem Spott, dem Hohn oder der Belustigung dienen kann".<sup>15</sup> Dies konnten Bräuche, Personen, Tänze, Kleidungsstücke oder Anspielungen auf wichtige soziale und politische Ereignisse sein, was die Texte unzweifelhaft zu einer Chronik des kubanischen Geschehens im 19. Jahrhundert macht.

Zu Liedern, die im *teatro bufo* präsentiert wurden, erklärt Eduardo Robreño:

Die *guarachas*, die Teil der Aufführung waren, [...] waren einige Musiknummern, die als Einlagen zwischen zwei Bühnenstücken gespielt wur-

<sup>15</sup> Vgl. Linares (2000: 98).

den, häufig aber auch in ihnen. Man darf die *guarachas* jener Epoche nicht mit jenen Liedern verwechseln, die heutzutage den gleichen Namen tragen und täglich gesungen werden. Jene hatten einen komplett anderen Rhythmus, und wir könnten sie als einen musikalischen Dialog zwischen weiblichen und männlichen *guaracha*-Sängern bezeichnen.<sup>16</sup>

Zu ihren wichtigsten sprachlichen Gestaltungsmitteln gehören das Wortspiel, der Sprechweise niederer sozialer Schichten entsprechend verformte Ausdrücke, die Allegorie und die Ersatz-Verkörperung der Menschen im Stile einer Fabel. Letztere verwendet Tiere als Protagonisten, um ihnen Dinge in den Mund zu legen, die, von einem Menschen gesagt, anstößig wirken würden.

Die Charakterisierung der Musik der *guaracha* und ihre Gattungsdefinition ist ein sehr schwieriges Unterfangen, hält man sich die Vielzahl von Elementen vor Augen, die während der geschilderten Zeit ihrer Entstehung in ihr zusammenflossen.

In seinem Text "Música popular cubana" bezieht sich Emilio Grenet auf die *guaracha* als einen Liedtyp im 6/8-Takt; und er beschreibt ein "Bild rhythmischer Kombinationen (6/8 oder 3/4 mit 2/4) in einer nicht reglementierten Ordnung, die in ihrer plötzlichen und überraschenden Kontrastierung verschiedener, sehr bewegter Rhythmen den Vorlieben des populären Geschmacks entspricht".<sup>17</sup> Seine Sicht des Phänomens als einer Mischung verschiedener Rhythmen wird deutlich, wenn er sagt:

Auf den 2/4-Takt des *bolero* folgt ein 6/8-Takt der *clave*, oder umgekehrt, um schließlich im typischen Refrain einer *rumba* zu enden, als Höhepunkt der wahrhaften volkstümlichen Sinnlichkeit. [...] Da dies häufig auftritt, [...] folgern wir, dass es nicht die Form ist, die die *guaracha* als Genre bestimmt, sondern der Inhalt, das Thema, welches durch das jeweils geschilderte Ambiente diesem Genre seinen typischen Charakter verleihen.<sup>18</sup>

Es ist gerechtfertigt, darauf hinzuweisen, dass im *teatro vernáculo* die *guaracha* und die *rumba teatral* extrem ähnliche Merkmale aufweisen, weshalb sie von einigen Autoren als das gleiche musikalische Phänomen betrachtet werden: Beide wurden von Gitarren begleitet, vom Orchester des Theaters oder auf dem Klavier,<sup>19</sup> und beide waren

<sup>16</sup> Vgl. Robreño (1961: 28).

<sup>17</sup> Vgl. Grenet (1939: 39).

<sup>18</sup> Ebd., S. 39-40.

<sup>19</sup> Vgl. Linares (2000: 100).

vom selben Melodieprinzip bestimmt, das sich anderen Liedtypen annäherte, indem es deren rhythmisch-melodisches Gerüst imitierte. Andere Autoren vermuten, dass die *rumba* als abschließender Refrain einer *guaracha* diene.<sup>20</sup>

Die starke Präsenz grundlegender rhythmischer Muster wie des *cinquillo* und seiner Varianten, des *tresillo*, der kubanischen *clave* oder der *habanera*,<sup>21</sup> die sich in der *guaracha* gegenüberstehen, hat einige Autoren veranlasst, die *guaracha* als eine Synthese verschiedener Genres zu definieren, die während der Epoche des *teatro vernáculo* in Kuba entstanden, namentlich des *son*, des *danzón* und des *bolero*.<sup>22</sup>

Diese Genre-Hybride entsprechen dem Konzept des "Mischgenres", das Danilo Orozco entwickelt hat. Wie er erklärt, ist die *guaracha* häufig eher eine Stil-Mischung, die den Genre-Mischungen kaum oder gar nicht gleicht.<sup>23</sup> Dieses Konzept stellt ohne Zweifel den bisher schlüssigsten Versuch dar, das Phänomen der *guaracha* zu charakterisieren. Man nehme beispielsweise Orozcos Analyse des bekannten Stückes "Pan con Tíbirí", das der Autor als repräsentatives Beispiel anführt:

Im *teatro bufo* [...] sind Mischgattungsstücke reichlich vorhanden, a priori aber nur sehr schwer zu identifizieren, wie etwa im Fall des Liedes "Pan con Tíbirí". Zur gleichen Zeit hat es den Charakter eines *danzón*, mit einem auf dem *güiro* gespielten *cinquillo* und Anklänge an die *guaracha*, auch wenn sie aufgrund der Phrasierung der Instrumente und Stimmen, dem Typ der *clave* und dem Wechselgesang der Stimmen in Richtung des *sons* streben.<sup>24</sup>

Man kann also von *guarachas* aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert sprechen, die in ihren Merkmalen genau dieser Klassifikation entsprechen und von anderen Stücken, die in Form einer Mischgattung oder

<sup>20</sup> Vgl. Flores Carmona (1939: 44).

<sup>21</sup> Danilo Orozco spricht in seinem zitierten Text von vier grundlegenden rhythmischen Mustern der kubanischen Musik: dem *cinquillo*, dem *tresillo*, dem *anfibra-co/tanguillo* und der *habanera*-Figur. Hierbei handelt es sich laut Orozco um Muster, die in Abhängigkeit von ihren Eigenschaften gegeneinander austauschbar sind.

<sup>22</sup> Vgl. Flores Carmona (1939: 45).

<sup>23</sup> Vgl. Orozco. Eine kurze Übersicht über dieses Konzept findet sich im Kapitel über die *timba cubana* von den gleichen Autorinnen in diesem Band [Anm. d. Hrsg.).

<sup>24</sup> Ebd.

Mischstilistik angelegt sind und die nicht zur eigentlichen *guaracha* zu zählen sind.

Wie von Emilio Grenet behauptet und später von den Musikwissenschaftlerinnen Victoria Eli und Zoila Gómez<sup>25</sup> bestätigt, war die *guaracha* in ihrer Anfangsphase im 6/8-Takt konzipiert, mit der Eigentümlichkeit – wie sie auch im Fall der *clave* gemein ist – gelegentlich auf den starken Zählzeiten eines Taktes Figuren von geringerer Betonung zu verwenden als auf den schwachen. Später erfuhr sie eine „Binarisierung“, die hin zu einem 2/4-Takt führte, und wurde zu dem, auf das sich Argeliers León in seinem Buch *Del canto y el tiempo* bezieht.

Zu den stilistischen Elementen der *guaracha* gehört ein Teil mit einer einfachen Melodie, in der Regel in Dur, dem ein vom Chor gesungener Refrain folgt, gleichsam eine Stärkung der alten antiphonalen Form von Solo- und Chor-Gesang. Dies scheint der einzige mehr oder weniger stabile und eindeutig bestimmbare Aspekt dieser Lieder zu sein, wahrscheinlich ein Einfluss der älteren afrikanischen Musik und des *son*.

Mit der Ankunft des *son* in Havanna, in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, nahmen die Septette und *conjuntos* auch traditionelle *guarachas* in ihr Repertoire auf, denen sie einen *montuno* hinzufügten. So entstanden verschiedene Doppelbezeichnungen, unter denen besonders der *guaracha-son* hervorsticht. Solche Verbindungen hatten einen spürbaren Einfluss des *son* auf die *guaracha* zur Folge, die in der folgenden Zeit verschiedene andere Elemente des *son* assimilierte. So erhielt sie auch ihre neue Funktion als Tanzbegleitung.

Für Maria Teresa Linares wandte sich die *guaracha* zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum *son* hin, und nur wenige Ensembles bewahrten ihren Charakter als reine Liedform. In dieser Phase wurde die *guaracha* vor allem von kleinen Instrumentalgruppen mit Sängern interpretiert. Unter den kubanischen Musikern, die beinahe ausschließlich derartige Stücke komponierten, ragten Bienvenido Julián Gutiérrez, Marcelino Guerra, das Duo „Los Compadres“ (mit Compay Segundo), Miguel Matamoros und Níco Saquito<sup>26</sup> heraus. Von Letzterem stammt das klassische, sehr bekannte Stück „Cuidadito Compay Gallo“

<sup>25</sup> Vgl. Eli/Gómez(1989: 238).

<sup>26</sup> Sein wirklicher Name lautete Antonio Fernández (1902-1981).



(“Vorsicht Kumpel Hahn”), das in dem bereits erwähnten fabelähnlichen Stil komponiert ist:

Valga que hablé, que si no...  
Valga que hablé que, si no...

“Me coge el gallo, Rufina”!  
Eso le dijo el perico  
porque un gallo equivocado  
lo confundió con gallina.  
Lo corrió por la guardarraya  
y el periquito, cansado,  
en el suelo se tiró ¡Ay Dios!

Y cuando el gallo llegó  
quiso enseguida jugar.  
Como un tiro el perico  
del suelo se levantó  
y al gallo le dijo así:  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.

Así como usted me ve,  
yo tengo mi periquita.  
Busque usted su gallinita  
que esas sí son para usted.  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.

Cuando el periquito vio  
que la cosa iba de veras  
aAl gallo le dijo: espera  
gallo, usted se equivocó.  
Cuidadito compay gallo, cuidadito.<sup>27</sup>

Zum Glück habe ich gesagt, denn  
wenn nicht...

“Mich erwischt der Hahn, Rufina”!  
Dies rief der Papagei,  
weil ein verwirrter Hahn  
ihn mit einer Henne verwechselte.  
Er lief vor ihm weg  
und der kleine, erschöpfte Papagei  
warf sich auf den Boden. Mein  
Gott!

Und als der Hahn kam,  
wollte er sofort vögeln.  
Wie aus der Pistole geschossen,  
sprang der Papagei auf,  
und er sagte zum Hahn:  
Vorsicht, Kumpel Hahn, sei ganz  
vorsichtig.

So wie sie mich hier sehen,  
habe ich ein Papageienweibchen.  
Suchen Sie sich ihre Henne,  
weil die für Sie die Richtige ist.  
Vorsicht, Kumpel Hahn, ganz vor-  
sichtig.

Als der Papagei sah,  
dass die Sache ernst wurde,  
sagte er dem Hahn: Warte  
Hahn, Sie sind verwirrt.  
Vorsicht, Kumpel Hahn, ganz vor-  
sichtig.

Gerade bei diesen Berühmtheiten der Populären Musik zeigt sich ein Zwischenschritt von der *guaracha* zum *son*, vor allem im Tempo der Interpretation, in den Figuren der Gitarrenbegleitung und in der Steigerung des burlesken Charakters der Texte. Die *guaracha* mit ihrem ursprünglich segmentierten Rhythmus verwandelt sich in einen *son* mit einem schnelleren Tempo und einem lustigen, höchst schelmischen Text, der sich von den typischen *son*-Texten der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts noch stark unterscheidet. Wie Danilo Orozco

<sup>27</sup> Margarita Mateo Palmer (1988: 240-242) liefert eine detaillierte Analyse dieses Liedtextes.

erklärt, näherte sich die *guaracha* in ihrer Interpretation durch Trios und Saiteninstrumenten-Ensembles auch dem *tanguillo* an:

Es gibt zahlreiche wechselseitige Beeinflussungen der kubanischen Tanzmusik mit der populären andalusischen Musik und später dem Flamenco, vor allem in den rhythmischen Mustern und den Figuren der Saiteninstrumente: Im Falle der Gitarre ahmen sie spezifische Akzentuierungen der kubanischen Tanzmusik nach – gemeinsam mit bestimmten Texten. Von daher ist die Verbindungslinie von der *guaracha* zum *tango*<sup>28</sup> und *tanguillo* seit dieser Zeit des 19. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches.<sup>29</sup>

Die auf diese Epoche folgenden Klassifikationsversuche einiger Autoren reduzierten das Thema auf die Sichtweise, welche die *guaracha* als einen *son* mit den genannten Charakteristika definierte. Dieser Sichtweise stimmten sowohl Musiker wie auch Musikwissenschaftler zu. Dabei haben sie jedoch die früheren Eigenheiten der *guaracha* ignoriert, ebenso wie die gegenwärtige Spielweise dieses „Mischgenres“.

Wie bereits erwähnt, hat die Analyse der sprachlichen Gestaltung der *guaracha* von ihren Anfängen bis zur Gegenwart ein sehr vielfältiges Bild ergeben, und dieser Aspekt ist bis heute zu einem der häufigsten in ihrer Erforschung geworden. Dessen ungeachtet sind die untersuchten Werke von Níco Saquito, „Los Compadres“ und Miguel Matamoros insofern außergewöhnlich, als sie einen Kanon bilden, der einen eigenen Stil markiert und eine bestimmte Phase ihrer Evolution während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisiert. In diesen Liedern lässt sich eine regelmäßige, üblicherweise zweiteilige Struktur bestimmen, die vom Wechsel von Strophe und Refrain im ersten Teil und einer instrumentalen Improvisation im zweiten geprägt ist. Die Improvisation kann vom *tres*, von der Gitarre, von der Trompete oder jedem anderen Instrument, abhängig vom Ensemble, gespielt werden. Hierauf folgt gelegentlich noch einmal der Refrain, der dann im Wechselgesang mit Improvisationen des Solo-Sängers stehen kann.

Eine andere Anordnung der Strukturuntersuchung der Texte verdeutlicht ebenso das Fehlen eines festen Musters für die *guaracha* seit

<sup>28</sup> „Tango“ bezeichnet hier nicht den argentinischen Tango des frühen 20. Jahrhunderts, sondern den so genannten „tango congo“, eine afrokubanische Musikform des 19. Jahrhunderts.

<sup>29</sup> Vgl. Orozco (Interview).

Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Hiervon ausgenommen ist das Vorhandensein eines Refrains (fast immer nur ein einziger), der im Wechselgesang je einer Strophe von Solosänger und Chor besteht, was eine Annäherung an die Struktur des *son* darstellt. Zumindest der Gebrauch von *cuartetas* ist heute ungebräuchlich geworden, auch wenn weiterhin eine starke Bevorzugung der achtsilbigen Verse, aber auch anderer größerer und kleinerer Varianten (fünf oder zwölfsilbige Verse) besteht. Vergleichen Sie beispielsweise die zwei folgenden Lieder: Das erste stammt von Faustino Oramas, genannt "El Guayabero", einem mittlerweile achtzigjährigen Sänger aus der ostkubanischen Stadt Holguín, der sich an die traditionelleren Muster hält. Das zweite ist von Pedro Luis Ferrer, einem der gegenwärtig besten Interpreten dieses "Mischgenres":

**Como baila Marieta**

Estribillo:

A mí me gusta que baile Marieta  
con su diente de oro me engaña.

Todo el mundo conoce a Marieta  
se desatina y te enseña las letras.

Marieta por un trabajo  
me cobraste cuatro reales.  
Mi vida eres muy carera  
yo puse los materiales.

Estribillo:

Yo vi una niña lavando  
un par de medias azules.  
Y se le coló una rana  
entre el domingo y el lunes

Estribillo:

Yo vi allá en Santa Lucía  
bañándose en un arroyo  
una vieja que tenía  
cuatro pelito(s) en el moño

**Wie Marieta tanzt**

Refrain:

Mir gefällt, wie Marieta tanzt,  
mit ihrem Goldzahn bezaubert sie  
mich.

Jeder kennt Marieta,  
sie benimmt sich daneben und zeigt  
dir ihren Hintern<sup>30</sup>

Marieta, für einen Dienst  
hast du mir vier Reales abgeknöpft.  
Meine Liebe, du verkaufst dich teuer,  
obwohl ich das Material geliefert  
habe.

Refrain:

Ich sah ein Mädchen beim Waschen  
eines Paares blauer Strümpfe.  
Und ein Frosch schlich sich  
zwischen Sonntag und Montag  
(d.h. zwischen ihre Beine)

Refrain:

Ich sah dort in Santa Lucia  
sich in einem Bach baden,  
eine Alte, die hatte  
vier Haare in ihrem Zopf.  
(d.h. an ihrer Scham)

<sup>30</sup> "Las cuatro letras" bedeuten im Spanischen wie im Deutschen die sprichwörtlichen "Vier Buchstaben" = Hintern (Anm. d. Hrsg.).

## Estribillo:

La mujer cuando se agacha  
se le abre el entendimiento.  
Y al hombre cuando la mira  
se le para el pensamiento.

## Refrain:

Wenn die Frau sich bückt  
öffnet sich ihr Verständnis.  
Und dem Mann, wenn er sie betrach-  
tet,  
stocken die Gedanken.<sup>31</sup>

Die Texte von "El Guayabero" stützen sich auf Assonanzen, die den Hörer dazu bewegen, den gemeinten Begriff zur Vervollständigung des Phrasensinns zu ergänzen, der in der Regel doppeldeutig oder ein obszöner oder vulgärer Begriff ist. So erschafft der Sänger Situationen mit eindeutig sexueller Konnotation, ausgehend von Bildern mit einer für das kubanische Publikum eindeutigen Verweiskraft.

**La vaquita Pijirigua**

Texto: Raúl Ferrer

En una conversación  
entre vacas y terneras  
sobre modernas maneras  
de hacer la inseminación  
dijo con indignación  
la vaquita Pijirigua  
No salgo de esta manigua  
ni aunque me cubran de oro.

A mí que me den el toro  
para seguir a la antigua.

## Estribillo:

Pijirigua  
Quiere seguir a la antigua.  
Búscale un toro en Morón  
y otro en Mayajigua.

Aquí me llaman "Contento"  
Quizás para que me hinche  
Pero yo tengo un berrinche  
que estoy casi reviento.  
Como que monto y no siento

En esta diaria parranda  
presento a usted mi demanda  
porque no me siento bien.

**Die kleine Kuh Pijirigua**

Text: Raúl Ferrer

In einem Gespräch  
zwischen Kühen und Kälbern  
über moderne Methoden  
der künstlichen Befruchtung  
sagte mit Empörung  
die kleine Kuh Pijirigua

Ich gebe die Gewohnheit nicht auf,  
auch wenn sie es mir in Gold aufwö-  
gen.

Mir sollen sie einen Stier geben,  
um es auf die alte Art zu machen.

## Refrain:

Pijirigua  
Möchte es so wie immer machen.  
Sucht ihr einen Stier in Morón  
und einen in Mayajigua.

Mich nennen sie den "Zufriedenen",  
vielleicht damit ich mich wichtig fühle.  
Aber ich habe einen Wutanfall,  
so dass ich fast platze.  
Wie ich aussehe, fühle ich mich nicht.

In dieser täglichen Bummelei  
sage ich Ihnen meinen Wunsch,  
weil ich mich nicht gut fühle.

<sup>31</sup> "Pararse" hat im Spanischen die Doppelbedeutung von "stehen bleiben" oder "sich erheben". "Pensamiento" ist eigentlich das "Denken", in diesem Fall aber auch das Körperteil, von dem es heißt, dass Männer häufig mit ihm dächten (Anm. d. Hrsg.).

Que lo mío no es dar cien es uno como Dios manda.	Es ist nicht meine Art, alles zu geben, man ist, wie Gott es fügt.
Estribillo	Refrain

Wie man sieht, findet sich, unabhängig von der Suche nach einem festen Klang und Rhythmus (man lese dies im Bezug auf achtsilbige Verse und auf Konsonanzen), kein zwischen den Stücken übereinstimmendes Strophenschema. Das erste Beispiel nähert sich stark an die *cuartetas* an, während sich im zweiten die *décima* zur Strukturierung des Textes findet. Man beachte die starke Übereinstimmung hinsichtlich der mehr oder weniger deutlichen Doppeldeutigkeit, die dazu dient, über Tabu-Themen, hier in beiden Fällen sexueller Art, zu singen.

Man muss sich die breite Abhängigkeit vor Augen führen, die zwischen der Bedeutung des Tabuisierten und Komischen sowie den ethisch-ästhetischen Werten einer jeden Epoche besteht. Darum werden die Anspielungen variiert, um Heiterkeit, ein Lächeln oder eine nachdenkliche Komplizenschaft des Hörers durch die Texte zu provozieren. Das bedeutet, dass jede historische Epoche ihre eigenen Referenzen besitzt hinsichtlich Sprache, Taten, Persönlichkeiten oder Situationen, die Komik erzeugen, und die unter veränderten Bedingungen nicht die gleiche Wirkung hätten.

Daher ist die Fähigkeit, ein ähnliches Textniveau über einen langen Zeitraum zu erhalten, einer der Schlüssel für das Überdauern bestimmter Stücke im *guaracha*-Repertoire unserer populären Musik. Ein Beispiel hierfür ist "La Guabina", eine bekannte *guaracha* aus dem 18. Jahrhundert, die von Kritikern der damaligen Zeit aufs Schärfste angegriffen wurde. So lesen wir in dem Buch *La Habana Arística* die empörte Kritik von Serafín Ramírez über die Haltung des Chronisten Buenaventura Ferrer zur populären Musik, die um 1798 in Havanna gespielt wurde. Ramírez schreibt folgendes:

So sind sich alle einig, dass bis 1800 die Musik [...] bei uns keine andere Form hatte als die primitive, die jedem einzelnen von seiner Laune eingegeben wurde. Die gute oder schlechte Eingebung war die Regel. Der Gesang im Besonderen stellte keine Kunst dar, er war bloß eine Begleitung zum Tanzen, und da die Tänze zu dieser Zeit sehr wenig erbaulich waren, bedienten sie sich der größten Unterstützung zärtlicher Lieder und lasziver und flegelhafter Worte, um größeres Interesse und Aufsehen zu erregen. [...] In genau dieser Periode herrschten "La morena" und "El cachirulo", [...] wo man einige Lieder voller größter Obszönitäten hört [...] und "La Guabina", bei der aus dem Munde dessen, der sie singt, man

weiß nicht wie viele schweinische, flegelhafte und alberne Sachen kommen.<sup>32</sup>

Folgendermaßen lautet der Text dieses Liedes:

#### **La Guabina**

La mulata Celestina  
le ha cogido miedo al mar  
porque una vez fue a nadar  
y la mordió una guabina.

Estrillo:

Entra, entra guabina  
por la puerta de la cocina.

Dice Doña Serecina  
que le gusta el mazapán  
pero más el catalán  
cuando canta La Guabina.

Estrillo:

Ayer mandé a Catalina  
a la plaza del mercado  
que me trajera dorado  
y me le dieron guabina.

#### **Die Guabina**

Die Mulattin Celestina  
hat Angst vorm Meer,  
weil sie einmal schwimmen war  
und sie eine Guabina biss.<sup>33</sup>

Refrain:

Komm rein, komm rein, Guabina,  
durch die Tür der Küche.

Es sagt Doña Serecina,  
dass sie Marzipan mag,  
aber mehr noch den Katalanen,  
wenn der "La Guabina" singt.

Refrain:

Gestern schickte ich Catalina  
auf den Marktplatz,  
um mir eine Dorade zu kaufen  
und sie gaben ihr eine Guabina.

Diese Zeilen heute zu lesen, provoziert ein Lächeln, wenn man weiß, wie strikt dieses Lied zensiert wurde, und bedenkt, dass die Doppeldeutigkeit aus heutiger Sicht sehr naiv wirkt. Im Allgemeinen bestehen die Vorurteile gegenüber den Texten der tanzbaren Musik bis heute fort, und die *guaracha* hat die meiste Kritik abbekommen, obwohl hier, was logisch ist, zu ihrer Verteidigung diejenigen Stücke angeführt werden, deren Qualität unbestreitbar ist.

Es lohnt sich, darauf hinzuweisen, dass die behandelten Textformen nicht nur der *guaracha* eigen sind. Die populäre Sprache, das Schelmische, das Ironische und die Doppeldeutigkeit sind auch textliche Charakteristika anderer Musikstile. Es ist jedoch notwendig, dass alle Eigenschaften in einem Werk zusammenkommen, damit dieses als *guaracha* bezeichnet werden kann.

Der Text ist ein besonders einflussreiches Element hinsichtlich der Widersprüchlichkeit, die sich in der Gattungsdefinition der *guaracha*

<sup>32</sup> Diese *guaracha* darf nicht mit der *contradanza* des gleichen Titels verwechselt werden.

<sup>33</sup> D.h., sie wurde betrogen. Guabina ist einerseits der Name eines Fisches, in Kuba aber auch die Bezeichnung für einen Betrüger und eine musikalische Gattung.

aufgrund ihrer sozialen Funktion ergibt. Auf der einen Seite nähert sie sich dem Lied (*nueva canción*) an und provoziert ein bewusstes Zuhören, wobei der Text der wichtigste Aspekt ist. Auf der anderen Seite unterstreicht sie durch ihre tanzbaren Elemente ihre Verwandtschaft mit dem *son* und seinem Ensemble-Format.

Dieses letzte Kriterium erweist sich als eines der unstabilsten zum Zeitpunkt dieser Untersuchung. Die *guaracha* ist vielleicht eine der wenigen Formen der kubanischen Populärmusik, deren Interpretation nicht mit einem bestimmten Ensemble-Format verbunden ist. So kam es im Laufe ihrer Entwicklung zu einer Heterogenität in der Instrumentierung und in den Ensembles, die von Duos, Trios und Quartetten über Sextette, Septette, *conjuntos* und *charangas* bis hin zu Studentenkapellen und Jazzbands reichen können. Die Gegenwart ist von der Freiheit der Ensemble-Formate geprägt und dies wiederum begünstigt ein "Mischgenre".

Die Vielfalt der Besetzungen hat die Form der Interpretation der *guaracha* beeinflusst, wobei in jedem Fall die stilistischen Eigenheiten eines jeden Formats betont wurden. So ist es möglich, in der dokumentierten Musik Kubas, vor allem nach dem zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart, Lieder zu finden, die als *guarachas* klassifiziert werden, obwohl sie tatsächlich anderen musikalischen Genre-Mustern folgen, wie etwa dem *guapachá-son*, dem *mambo*, dem *son-chá* oder dem *songo*. Man könnte sich also fragen, wieso sie dennoch als *guaracha* bezeichnet werden. Es wird klar, dass es vor allem der vom schnellen Tempo und dem schelmischen Text bestimmte Charakter dieser Lieder ist, der sie prägt. Diese beiden Elemente treten nicht notwendigerweise in allen Liedern dieses Genres gemeinsam auf. Ob oder ob nicht, beeinflusst nicht den Charakter als Genre, aber immer bleibt der Text der entscheidende Punkt der endgültigen Bestimmung.

Gruppen, wie die "Banda Gigante" von Benny Moré, "Orquesta Aragón", "Los Van Van" oder das *conjunto* von Roberto Faz haben in der Vergangenheit die *guaracha* mit jeweils der ihnen eigenen Interpretationsweise in ihr Repertoire aufgenommen. Ebenso finden sich andere Projekte jüngerer Musiker wie "Razón" oder "Juego de Manos", in deren Repertoire sie einen wichtigen Platz einnimmt. David Álvarez, Direktor der Gruppe "Juego de Manos", führt sie ins traditionelle *conjunto* zurück und gibt ihr eine *trova*-mäßige Note.

Vielfältig, heterogen, liedhaft, Mischgattung oder *son*, die *guaracha* ist ohne Zweifel ein Symbol der *cubanía*, unserer Überempfindlichkeit und der fortdauernden Freude des Kubaners, der sich zu allen Zeiten ihrer bedient hat, um über die ihn umgebende Gesellschaft zu singen, ohne das Lächeln zu verlieren.

Übersetzung: Patrick Frölicher

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Oni (1998): "El Guayabero mamá". In: *Música Cubana* Nr. 2, S. 54-57.
- Alén, Olavo (1994): *De lo afrocubano a la salsa: géneros musicales de Cuba*. Havanna.
- Carpentier, Alejo (1956): "Literatura cantada". In: *El Nacional* (6.4.).
- Feijóo, Samuel (1978): "Temibles letras en canciones suaves". In: *El Caimán Barbudo* Nr. 122, S. 2-3.
- Eli, Victoria/Alfonso, María de los Angeles (1999): *La música entre Cuba y España: Tradición e innovación*. Madrid.
- Eli, Victoria/Gómez, Zoila (1989): *...haciendo música cubana*. Havanna.
- Fernández, Olga (1989): "La pícara guaracha de Níco Saquito". In: *Revolución y Cultura* Nr. 10, S. 42-44.
- Flores Carmona, Nisleidys (2001): *La creación musical de Jorge Anckermann para el Teatro Alhambra (1913-1932)*. Abschlussarbeit, Facultad de Música, Instituto Superior de Arte, Havanna.
- Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Linares, María Teresa (2000): "La guaracha cubana, imagen del humor criollo". In: *Revista Catauro* Nr. 0, S. 94-104.
- Mateo Palmer, Margarita (1988): *Del bardo que te canta*. Havanna.
- Robreño, Eduardo (1961): *Historia del teatro popular cubano*. Havanna.
- Ramírez, Serafín (1981): *La Habana artística*. Havanna.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo (1937): *Viejos ritmos cubanos; la letra en nuestras canciones*. Havanna.

### Weitere Quellen

- Linares, María Teresa: Musikwissenschaftlerin. Interview, Havanna, Oktober 1999.
- Orozco, Danilo: Musikwissenschaftler. Interview, Havanna, Juli 2001.



Raúl Martínez Rodríguez

## Geschichten von Herzblut und Liebeskummer. Der kubanische *bolero*

In ihren endgültigen Schlussfolgerungen stimmen die angesehensten kubanischen und ausländischen Musikologen und Forscher darin überein, dass das sing- und tanzbare Musikgenre, das als *bolero* bekannt ist, seinen Ursprung in der Stadt Santiago de Cuba hatte, und zwar um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ohne Zweifel ist der *bolero* eine der charakteristischsten Stilrichtungen unserer Musik und von einer kontinuierlichen Entwicklung, die bis in unsere Tage reicht. Der *bolero* floss in bedeutendem Maße in unser umfangreiches kubanisches Liedgut ein, zu dem auch andere folkloristische Stilrichtungen gehören, wie u.a. die *criolla*, die *habanera* und die *trova*. Sie alle sind Erben des spanischen Liedes, der romantischen Lyrik der italienischen Opernarien, des neapolitanischen und des französischen Liedes sowie des deutschen Volksliedes. Bald erschien die so genannte *canción*, von Kubanern gemacht, aber mit starken europäischen Einflüssen, in den Texten gekünstelte dunkle Bilder und Themen, die der kubanischen Wirklichkeit sehr fremd waren. Die Melodien zeichneten sich durch einen weiten Tonumfang und viele schmückende Noten aus und waren dafür geschaffen, von gut ausgebildeten Stimmen und mit Klavier- oder Orchesterbegleitung in großen Theatern oder in den Salons der Häuser reicher Leute gesungen zu werden. Von Kubanern wurden aber auch Lieder wie das folgende geschrieben:

### **La mano (1829)**

La mano canto  
de mi querida  
suave y pulida  
cual la de amor.  
(fragmento)

### **Die Hand<sup>1</sup>**

Die Hand meiner Geliebten  
besinge ich,  
sanft und fein,  
wie die der Liebe.  
(Ausschnitt)

---

<sup>1</sup> Linares (1974): S. 37 u. 41.

Oder ein anderer Ausschnitt, der lautet:

Dame! Oh Erato!  
lira sonora,  
voz seductora  
gracia y ardor.

Gib mir! Oh Erato!  
klingende Leier,  
verführerische Stimme,  
Anmut und Glut.

Es kommen auch andere gesungene Formen auf, die mehr mit unserem Umfeld zu tun haben, wie die schelmische *guaracha* oder die einfache *habanera*, mit Texten wie:

**La guabina**

La mulata Celestina  
la ha cogido miedo al mar  
porque una vez fue a nadar  
y la mordió una guabina.  
(*guaracha*)

**Die Guabina**

Die Mulattin Celestina  
hat Angst vor dem Meer,  
weil sie einmal baden ging  
und eine Guabina sie biss.

oder:

**Vivir en La Habana**

Yo quisiera vivir en La Habana  
a pesar del calor que hace allí  
pasar la vida en una hamaca  
  
pensando en ti.  
(*habanera*)

**Leben in Havanna**

Ich würde gern in Havanna leben,  
trotz der Hitze, die dort herrscht.  
Das Leben in einer Hängematte  
verbringen  
und an dich denken.  
(*habanera*)

Indem sich das kubanische Liedgut der überflüssigen europäischen und ins Kubanische übertragenen Eigenschaften entledigte, und durch den ebenfalls entscheidenden rhythmischen Einfluss des alten afrikanischen Kontinents, verbunden mit kreolisch angepassten Formen der *contradanza* aus dem Osten, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nach Kuba kamen, entwickelte sich ein sehr neuartiger Stil des Gitarrenspiels. Mit ihm wurden kreolische Lieder begleitet, in einer Mischung aus Schlagen und Zupfen der Saiten, die auch charakteristisch für die yukatekischen *sones* war. Diese hatten durch den Handel zwischen Mexiko und Kuba die südlichen Häfen unseres Landes erreicht.

Diese Art des Gitarrenspiels wurde von unseren ersten Liedermachern bald *bolero* oder *boleriando* genannt. In der Tat entwickeln sich nun die ersten Beispiele von Liedern in diesem Stil, geschaffen und gesungen mit sehr einfachen Worten, begleitet von ein oder zwei Gitarren, die eine in Abschnitte unterteilte Mischung von Schlagen und

Zupfen ausführen. Sie werden rhythmisch den Schlägen der aus Hartholz hergestellten *claves* oder *palitos* gegenübergestellt, was an die Rhythmen des *tango congo* erinnert, jenes Tanzes, der ab Ende des 18. Jahrhunderts durch die aus französischen Gebieten (Santo Domingo und Haiti) kommenden schwarzen Sklaven über die östlichen Gebiete unserer Insel eingeführt wurde. Bei ihnen erzeugten Gitarren, Stimmen und *claves* auf sehr charakteristische Weise ein konstantes rhythmisches Muster, das später als *cinquillo cubano* bekannt wurde (siehe *Notenpattern* im Anhang).

Nicht zufällig hat auch der kubanische *son* seinen Ursprung in dieser Zone, der als grundlegendes Genre unserer Populärmusik auf seinem Weg durch Dörfer und Städte auf entscheidende Weise zur Entwicklung und Transformation des städtischen *bolero* beitrug.

In Zusammenhang mit dem kubanischen *bolero* und dem Ursprung seines Namens muss betont werden, dass während des gesamten 19. Jahrhunderts auf Kuba der *bolero español* sehr populär war, ebenso wie andere tanz- und singbare Genres wie der *polo*, die *tiranas* und die auf der Bühne vorgetragene *tonadilla*. Vom berühmten spanischen Tanz bekam der kreolische *bolero* einzig seinen Namen, denn in seiner 2/4-taktigen Struktur und anderen Aspekten unterscheidet er sich stark vom Dreiertakt des spanischen *bolero*.

Alles scheint darauf hinzudeuten, dass ab den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts der auf dem *cinquillo* (der auch die Keimzelle des *danzón* war) fußende *bolero* bereits als solcher definiert war, war er doch bei Folkloregruppen mit zwei Sängern und mit Gitarrenbegleitung sehr beliebt. Der erste, der in die Geschichte dieses Genres einging, war der Komponist und Gitarrist José "Pepe" Sánchez aus Santiago (1856-1918) mit seinem *bolero* "Tristeza", den er 1883 komponierte. Er legte mit diesem Stück als erster die endgültige Struktur des *bolero* fest. Er war ein sehr fähiger Gitarrist und Komponist, der den *bolero* an seine Schüler weitergab, mit denen er Serenaden und Feste in Stadtvierteln Santiagos, wie Tivoli und Los Hoyos, veranstaltete. Im ersten Teil von "Tristeza" heißt es:

Tristeza me dan tus besos mujer.

Profundo dolor se apiada de mi  
no hay pena mayor que me haga  
sentir  
cuando sufro y padesco por ti.

Traurigkeit wecken in mir deine  
Küsse, Frau.

Tiefer Schmerz ergreift mich,  
es gibt keine größere Strafe, die  
man mich fühlen ließe,  
als wenn ich leide wegen dir.

Pepe Sánchez ist nicht nur Autor einer Sammlung von *boleros* mit Titeln wie “Cristinita”, “Te vi, te amé”, “Cuba libre”, sondern auch von Liedern wie “Cuando escucho tu voz” oder “Rosa”. Seine Eignung zum Lehrer und Vorbild bestätigten seine zahlreichen Schüler, darunter Alberto Villalón (1882-1955), Emiliano Blez (1879-1973), Manuel Limonta, Nicolás Camacho, Miguel Matamoros (1894-1971) und der grandiose Sindo Garay (1867-1968). Während vieler Jahre verbreitete Sánchez sein Werk und die Musik anderer Autoren als Leiter des Gesangs- und Gitarrenquintetts “Los Reyes del Bolero”.<sup>2</sup>

Am Ende des 19. Jahrhunderts hatte der *bolero* bereits alle formalen Elemente eines Liebeslieds im 2/4-Takt angenommen, mit seiner Einleitung, dem ersten erläuternden Teil und der Steigerung bis hin zur Auflösung im zweiten Teil, immer mit den ihn kennzeichnenden rhythmischen Elementen. Innerhalb dieses Musters des *bolero* erscheinen nach und nach die ersten für Gesang und Klavier geschriebenen Titel, so z.B. der “Bolero de Manzanillo” (1900) mit Musik und Text von Ramón Enrique Moreno, in dem historische Ereignisse aus den Unabhängigkeitskriegen erzählt werden und der mit den Worten beginnt:

Allá muy cerca de Manzanillo	Dort, nicht weit von Manzanillo,
desembarca una expedición.	beginnt ein Kriegszug.
Y eran cubanos que a esta tierra	Es waren Kubaner, die dieses Land
querían verla libre de la opresión.	frei von Unterdrückung sehen wollten.

Seit alten Zeiten besteht ein musikalischer Austausch zwischen Kuba und Mexiko, speziell was den *bolero*, den *danzón*, die *guaracha* und die *habanera* angeht. Vom Ende des 19. Jahrhunderts an kamen von Kuba über Veracruz und Yucatán sowohl Notenbücher als auch Theater- und Varietégruppen nach Mexiko. Erwähnung verdient der Sänger Alberto Villalón, der 1900 mit einer Gruppe von *guaracheros* einer der ersten Botschafter des *bolero* in Mexiko war. Es scheint, dass der zum Wahrzeichen gewordene *bolero* “Tristeza”, allerdings unter dem Titel “Un beso”, sich bei den Mexikanern großer Beliebtheit erfreute, so dass es 1907 zur ersten kommerziellen Aufnahme durch das damals sehr bekannte Duo “Abrego y Picazo” kam, für die Schallplattenfirma

<sup>2</sup> Ihm gehörten auch Luis Felipe Porte, Pepe Figuerola, Bernabé Ferrer und Emiliano Blez an.

Victor. In diesen Jahren machten andere *bolero*-Komponisten aus dem kubanischen Osten wie Emiliano Bez und Sindo Garay, damals Ensemble-Mitglieder eines Varietézirkus, den *bolero* als harmonisches Liebeslied in Puerto Rico bekannt. Wieder andere kamen für eine längere Zeit nach Havanna, um in der Hauptstadt nach besseren Verdienstmöglichkeiten zu suchen. Mit ihren *boleros* und Liedern brachten sie auch den neuen und wohlklingenden *son montuno* mit, der in den entlegenen Bergen des Ostens geboren worden war. Schon bald trafen sie sich mit ihren Kollegen aus anderen Provinzen bei Festen, Kinovorführungen, musikalischen Veranstaltungen (*peñas*) und in bestimmten Cafés, darunter das längst verschwundene, aber damals berühmte "Vista Alegre", das sich an der Kreuzung der Straßen Belascoín und San Lázaro befand, im heutigen Stadtteil Centro Habana. Neben sehr lyrischen *boleros* wie "Se fue" von Ernesto Lecuona (1895-1963), dessen Text so beginnt:

Si la luz de sus ojos  
es cruel, mi tormento.  
Triste estoy, sin su amor  
que robó mi corazón.  
Se fue ...

Wenn das Licht ihrer Augen  
grausam ist, ist mein die Qual.  
Traurig bin ich, ohne ihre Liebe,  
die mein Herz geraubt hat.  
Sie ist weggegangen ...

... werden auch andere von volkstümlicherem Charakter bekannt, wie z.B. "Retorna" von Sindo Garay, in dem es heißt:

Retorna, vida mía, que te espero  
con una irresistible sed a amor.  
  
vuelve pronto a calmarme que  
me muero  
si presto no mitigas mi dolor.

Komm zurück, mein Leben, denn  
ich erwarte dich, mit einem unstill-  
baren Durst nach Liebe.  
komm bald, um mich zu beruhigen,  
denn ich sterbe,  
wenn du meinen Schmerz nicht  
bald linderst.

... oder "Convergencia" von Marcelino Guerra und Bienvenido Julián Gutiérrez, mit einem unglaublich poetischen Text:

Aurora de rosas en amanecer,  
nota melosa que gimió el violín,  
  
novelesco insomnio que vivió el  
amor,  
así eres tú, mujer...

Rosige Morgenröte bei Tagesanbruch,  
liebliche Note, von der Violine ge-  
haucht,  
romantische Schlaflosigkeit, die  
die Liebe lebte;  
So bist du, Frau ...

Bei allem Kommen und Gehen der Sänger aus dem Osten erschienen nach kurzer Zeit auch Komponisten und Sänger aus dem ganzen Land auf der Bildfläche.<sup>3</sup> In Santiago de Cuba, der Wiege des *bolero*, arbeiteten wichtige *bolero*-Komponisten wie Salvador Adans, Emiliano Blez und Pepe Banderas.

Ein großes Ereignis im berühmten (Varieté-)Theater *Alhambra* in Havanna war 1906 die Aufführung der musikalischen Revue “El triunfo del bolero” mit Musik von Alberto Villalón. Sie wurde ein so großer Erfolg, dass ein Jahr später der mitwirkende Tenor Adolfo Colombo für die Schallplattenfirma Victor einen seiner Gesangsparts aufnahm: “La clave del triunfo del bolero”. Das zeigt, welchen Aufschwung dieses Genre zu jener Zeit erlebte.

Es entstanden großartige Gesangs- und Gitarrenduos, die für internationale Firmen Platten aufnahmen, wie María Teresa und Zequeria, Floro und Miguel, Juan Cruz und Bienvenido, Eusebio Delfín und Esteban Sansirana und das unvergessliche Duo von Sindo Garay und seinen Söhnen Guarionex und Hatuey. Sie waren die ersten, die zunächst über das Grammophon und dann über das Radio den *bolero* in der ganzen Welt bekannt machten. Eine gesonderte Erwähnung verdient ein weiterer Liedermacher aus Santiago, der Komponist, Gitarrist und Sänger Miguel Matamoros, der ab 1925 Organisator und Leiter des bekannten “Trío Matamoros” werden sollte und der außerdem mit dem Titel “Lágrimas negras” (1931) der Schöpfer des *bolero-son*-Stils wurde:

Aunque tú me has dejado en el abandono aunque tú has muerto todas mis ilusiones en vez de maldecirte con justo encono en mis sueños te colmo	Obwohl du mich verlassen hast, obwohl du all meine Illusionen sterben ließest, statt dich mit gerechtfertigtem Groll zu verwünschen, überschütte ich dich in meinen Träumen,
en mis sueños te colmo de bendiciones. Sufro la inmensa pena de tu extravío,	überschütte ich dich in meinen Träumen mit Wohltaten. Ich erleide große Qual über dein Verschwinden,

<sup>3</sup> Zum Beispiel Oscar Hernández y Graciano Gómez (Havanna), María Teresa Vera (Pinar del Río), Manuel Luna (Matanzas), Eusebio Delfín (Cienfuegos), Miguel Campanioni und Rafael Gómez “Tiofilito” (Sancti Spiritus), Patricio Ballagas (Camagüey).

siento el dolor profundo de tu partida y lloro sin que tú sepas que el llanto mío tiene lágrimas negras tiene lágrimas negras como mi vida.	ich empfinde tiefen Schmerz über deinen Weggang, und ich weine, ohne dass du weißt, dass mein Weinen schwarze Tränen hat, Tränen so schwarz wie mein Leben.
Estríbillo:	Refrain:
Tú me quieres dejar yo no quiero sufrir contigo me voy mi santa aunque me cueste morir.	Du willst mich verlassen, ich will nicht leiden, Mit dir gehe ich, meine Heilige, auch wenn es bedeutet zu sterben.

Parallel zur Erfindung von *boleros* sehr spontaner Machart durch einfache Leute aus dem Volk, von denen viele ein sehr unbürgerliches Leben mit vielen Liebesbeziehungen führten, die ihre *boleros* und Lieder inspirierten, entstanden auch *boleros* akademischeren Zuschnitts. Qualifizierte Komponisten, die sich vom Rhythmus der volkstümlichen *boleros* unterfordert fühlten, schufen Werke von echter Poesie und klanglicher Raffinesse, darunter Ernesto Lecuona's *criolla-bolero* "Aquella tarde"; "Un bolero en la noche" von Jorge Anckermann (1877-1941), "Miedo al desengaño" von Rodrigo Prats (1909-1980), "Nunca te lo diré" von Gonzalo Roig (1890-1970) und "Las perlas de tu boca" von Eliseo Grenet (1893-1950), die nur zum Hören geschrieben wurden, nicht zum Tanzen:

Esas perlas que tú guardas con cui- dado en tan lindo estuche, de peluche rojo me provocan nena mía el loco an- tojo de besarlas locamente enamorado.	Diese Perlen, die du mit Sorgfalt aufbewahrst in einem so schönen Futteral aus rotem Plüsch, Mädchen, sie rufen in mir die ver- rückte Lust hervor, sie wahnsinnig verliebt zu küssen.
---	--

Mit dem schönen *criolla-bolero* "Aquellos ojos verdes" (1929) des Pianisten und Komponisten Nilo Menéndez (1902-1987) aus Matanzas, mit einem Text des Sängers Adolfo Utrera, sollte die moderne Linie des romantischen Genres mit Klavierbegleitung ihren Anfang nehmen:

Aquellos ojos verdes de mirada serena dejaron en mi alma eterna sed de amar.	Diese grünen Augen mit ihrem heiterem Blick, hinterließen in meiner Seele einen ewigen Durst danach, zu lie- ben.
---	---

Wegen seiner vielfältigen melodischen und harmonischen Möglichkeiten und seinem ästhetischen Wert machten die berühmtesten kubanischen Sänger und Orchesterleiter, u.a. Rita Montaner und Antonio Machín, diesen *bolero* schnell auch international bekannt. Er wurde zu einem kosmopolitischen Lied in verschiedensten Versionen, von sehr guten bis zu allerschlechtesten. Er gelangte direkt aus den Noteneditionen auf die Schallplatten und in das Repertoire von Sängern und Orchestern wie Tommy Dorsey, der Spanierin Pilar Arco, Nat King Cole, den Mexikanern Tito Guizar und dem "Trío Los Panchos". Jahre später wurde das Stück von den berühmten spanischen Tenören Alfredo Kraus und José Carreras aufgenommen. Ohne Zweifel war "Aquellos ojos verdes" unser erster *bolero* von internationalem Bekanntheitsgrad.

Einen großen Anteil an der Vermarktung des kubanischen *bolero* auf der ganzen Welt hatten die ersten kubanischen Musikverlage wie Anselmo López, J. Giralt und Sohn, V. de Carrera, wie auch die nordamerikanischen wie International Music Publication und vor allem die Peer Compañía S.L., die einfache Versionen für Gesang und Klavierbegleitung international vertrieben, oder sogar nur Gitarrenakkorde mit ins Englische übersetzten Texten.

Von den dreißiger bis zu den fünfziger Jahren waren oft puertoricanische ebenso wie mexikanische Komponisten und Interpreten zu Gast in Kuba,<sup>4</sup> die mit dem kubanischen *bolero* vertraut und besonders gut in der Ausführung eines sehr speziellen Stils dieses verführerischen Genres wurden. In diesen Jahren wurden aus denen, die im Radio *boleros* sangen, wahre Idole: Sänger wie Pablo Quevedo (1908-1936), Fernando Collazo (1909-1939), Antonio Machín (1904-1977) und Paulina Alvarez (1912-1965). Sie wurden immer unterstützt durch Gitarren, Klavier und *charanga*- oder *danzón*-Orchester oder Jazzbands nordamerikanischen Formats, aber kubanisiert durch eine starke kreolische Perkussion. Mit der Erweiterung der *son*-Septette, mit der Einbeziehung des Klaviers, zweier oder dreier Trompeten und der

---

<sup>4</sup> U.a. Rafael Hernández, Myrta Silva, Daniel Santos, Bobby Capó. Aus Mexiko: Agustín Lara, Toña la Negra, María Luisa Landín, Fernando Fernández, Tito Guíza.



*tumbadora* (Conga) kamen in den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die so genannten *conjuntos* auf.<sup>5</sup>

Im *bolero* der *son*-Ensembles stellen sich die Verse im Rhythmus gegen die Hegemonie des ständig wiederholten, traditionellen kubanischen *cinquillo*, der praktisch durch die kraftvolle Perkussions-Basis aufgelöst wird. So wurden sie nicht nur besser tanzbar, sondern erreichten auch ihre maximale Ausdrucksform. Mit diesem neuen Format erschien auch ein neuer Texttypus von *boleros*, die vom Betrug in der Liebe erzählen, im Umfeld der Bars und *cantinas*, in denen die Frau immer die Verruchte, die Prostituierte, die Schuldige ist, wegen derer sich alle Männer das Leben ruinieren, indem sie im Alkohol der Bars und erbärmlichen *cantinas* vergeblich das Vergessen suchen. Es gab viele Autoren solcher *boleros*, die in ihrer Ausrichtung machohaft sind, unter anderen Juan Arrondo mit seinem *bolero* “Más daño me hace tu amor”, berühmt geworden durch die Aufnahme des Kubaners Antonio Machín in Spanien:

Que te importa lo que digan  
que te importa si yo bebo  
que te interesa mi vida  
y saber que yo te quiero.  
Tú sembraste en mi alma  
la semilla del dolor  
y no puedes dar más frutos

que los rencores ocultos  
de tu desdichado amor.  
Por eso llevo esta pena  
esta pena que me ahoga  
porque creyendote buena  
fuiste perversa y tridora.  
Sé que estás averiguando  
por qué me pongo a beber  
ma' los remordimientos  
de haberme hecho tanto daño  
con tu malvado querer.

Was kümmert es dich, was sie sagen,  
was kümmert es dich, ob ich trinke,  
was interessiert dich mein Leben  
und zu wissen, dass ich dich liebe.  
Du sätest in meiner Seele  
den Samen des Schmerzes,  
und du kannst keine anderen Früchte  
hervorbringen  
als den verborgenen Groll  
deiner unglückseligen Liebe.  
Darum trage ich dieses Leid,  
dieses Leid, das mich erstickt,  
weil du, obwohl ich dich für gut hielt,  
verderbt und verräterisch warst.  
Ich weiß, dass du errätst,  
warum ich trinke.  
Hinzu kommt die Reue,  
dass du mich so verletzt hast  
mit deiner ruchlosen Liebe.

<sup>5</sup> Unter den Ersten befanden sich dasjenige des berühmten Komponisten und *tresero* Arsenio Rodríguez (1911-1972), Autor von beliebten *boleros* wie “Nacer y morir” und “Acerca el oído”, das Ensemble “Kubabana”, das Orchester “Casino” mit seinen legendären Sängern Roberto Espí, Agustín Ribot und Roberto Faz, die international berühmte “Sonera Matancera”, in der sich *bolero*-Künstler wie Bienvenido Granda, Celio González und Laito Sureda verewigten sowie Celia Cruz, gleichzeitig *guaracha*-Sängerin.

Olvida lo que te quise  
 olvida mi gran dolor  
 no me cuides más la vida.  
 Si hace daño la bebida  
 más daño me hace tú amor.

Vergiss, dass ich dich geliebt habe,  
 vergiss meinen großen Schmerz,  
 hüte nicht mehr mein Leben.  
 Wenn das Trinken mir Schaden antut,  
 mehr Leid fügt mir deine Liebe zu.

Die neuen Ensembles,<sup>6</sup> Instrumental-Arrangements und Sänger mit angenehmer Stimme hatten den Vorteil, dass ihre Melodien, weil sie sehr einfach und eingängig waren, mit ihrem Thema der Liebe von den einfachen Leuten aus dem Volk verstanden wurden. Paare, die sinnlich umschlungen danach tanzten, verliebten sich, während sie sich gegenseitig die Verse des *bolero* ins Ohr trällerten, der ihnen am besten gefiel und der am besten zu ihrer Liebe passte.

Die vierziger und fünfziger Jahre waren ein Meilenstein der kubanischen Populärmusik. Einhergehend mit einer Erneuerung des Liedguts kamen neue Rhythmen bei den Salontänzen auf: Der *mambo* von Orestes López und Pérez Prado, der *cha-cha-chá* von Enrique Jorrín und der *batanga* von Bebo Valdés. Auf dem Gebiet des Liedes und des *bolero* betrat eine Gruppe sehr junger Komponisten und Interpreten die Bühne, die durch ihre neuen thematischen, melodischen und vor allem harmonischen Konzepte auffielen: Sie waren stark vom Jazz und vom nordamerikanischen Song beeinflusst und brachten zusätzlich einen kreolischen Einschlag in den Stil des *bolero* und des Liedes ein. Vertreter dieser Richtung waren: René Touzet (1916, “No te importe saber”); Osvaldo Farrés (1902-1985, “Toda una vida”); Isolina Carrillo (1907-1996, “Dos gardenias”) und Orlando de la Rosa (1919-1957, “Lo vale la pena” und “Vieja luna”). Julio Gutierrez (1912-1990, “Inolvidable”) und Bobby Collazo (1916-1989, “La última noche”) schufen fabelhafte kubanisierte Kombinationen von *boleros-beguines*, *Blues-boleros*, *mambo-boleros* und *cha-boleros*.

<sup>6</sup> Weitere Komponisten dieser Linie des *bolero* waren: Cristóbal Doval (“Flor de fango”), Luis Marquettis (“Entre espuma”), Leopoldo Ulloa (“En el balcón aquel”), Pepe Delgado (“Tú nunca lo sabrás y te digo culpable”), Nico Acevedo (“No me hables de amor”) und Orestes Santos (“Señora”). Große Interpreten waren: Roberto Espí, Nelo Sosa, Orlando Vallejo, Alfonsín Quitana, Panchito Rodríguez, Orlando Contrera, Orlando Reyes und Kino Morán.

**Vieja luna**

Quiero escarpame de la vieja luna  
 en el momento que la noche muere  
 cuando se asoma la sonrisa blanca  
 en la mañana de mi soledad.

**Inolvidable**

En la vida hay amores que nunca  
 pueden olvidarse  
 imborrables momentos que siem-  
 pre  
 guarda el corazón.  
 Porque aquello que un día  
 nos hizo  
 temblar de alegría  
 es mentira que pueda olvidarse  
 con un nuevo amor.

**Dos gardenias**

Dos gardenias para ti  
 con ellas quiero decir  
 te quiero, te adoro, mi vida.  
 Ponles toda tu atención  
 que serán tu corazón y el mío.

**Alter Mond**

Ich will dem alten Mond entrin-  
 nen,  
 im Augenblick, da die Nacht  
 stirbt,  
 wenn sich das weiße Lächeln  
 zeigt,  
 am Morgen meiner Einsamkeit.

**Unvergesslich**

Im Leben gibt es Lieben, die  
 man nie vergessen kann,  
 unauslöschliche Momente, die  
 das Herz immer bewahrt.  
 Denn soll das, was uns eines Ta-  
 ges  
 vor Freude zittern ließ  
 ist ein Schein, den man verges-  
 sen kann  
 durch eine neue Liebe.

**Zwei Gardenien**

Zwei Gardenien für dich  
 mit denen ich sagen will:  
 Ich liebe dich, ich bete dich an,  
 mein Leben.  
 Schenk ihnen all deine Aufmerk-  
 samkeit,  
 denn sie werden dein Herz und  
 das meine sein.

In der zuvor beschriebenen Gruppe von Erneuerern des kubanischen Liedguts gab es ausgezeichnete Pianisten, die in ihre Kompositionen die stilistischen Möglichkeiten des Klaviers sowie eine solide musikalische Ausbildung einbrachten. Gegen Ende der vierziger Jahre rief in Havanna eine Gruppe von Liedermachern, die der Gitarre treu geblieben waren, eine Bewegung sowie eine Art zu komponieren und die Stücke zu interpretieren ins Leben, die als *feeling-* (mit "Gefühl" komponieren und singen) bzw. *filin*-Gruppe bekannt wurde. Von Anfang an hatte sie einen sehr intimen Charakter, die Mitglieder trafen sich in ihren Häusern zum spontanen Musizieren oder in kleinen Bars oder Cafés. Zu den bekanntesten Mitgliedern dieser Bewegung zählen

César Portillo de la Luz mit seinem *bolero* “Contigo en la distancia” und José Antonio Mendez mit “La gloria eres tú”:

**Contigo en la distancia**

No existe un momento del día  
en que pueda apartarme de tí.

El mundo parece distinto  
cuando no estas junto a mí.

**La gloria eres tú**

Eres, mi bien, lo que me tiene ex-  
tasiado  
porque negar que estoy de ti  
enamorado  
de tu dulce alma, que es toda  
sentimiento ...

**Von dir getrennt**

Es gibt keinen Moment des Tages  
in dem ich mich von dir trennen  
könnte.

Die Welt erscheint mir fremd,  
wenn du nicht bei mir bist.

**Du bist das Himmelreich**

Du bist, meine Gute, das, was  
mich in Extase hält,  
warum leugnen, dass ich verliebt  
bin in dich,  
in deine sanfte Seele, die nur Ge-  
fühl ist ...

Und auch Rosendo Ruiz Quevedo, Níco Rojas, Jorge Mazón und Angel Díaz komponieren im *filin*-Stil. Die ersten Sänger und Sängerinnen, die sich des neuen Stils annahmen, waren Elena Burke, Olga Guillot, Moraima Secada, Miguel D’Gonzalo, Omara Portuondo und Reynardo Henríquez. Vor allem ergab sich eine wunderbare menschliche und künstlerische Beziehung zwischen Komponist und Interpreten, welche die völlige Freiheit hatten, eine Melodie oder einen Text so zu singen, wie sie wollten, ob sie nun von den Autoren selbst auf der Gitarre begleitet wurden oder nicht.

Mitte der fünfziger Jahre nimmt eine Gruppe von Musikern mit solider Ausbildung (Pianisten, Komponisten, Orchesterleiter) den lyrischen Gesang wieder auf und erschafft wahre musikalische Juwelen in diesem Stil. Darunter befinden sich Adolfo Guzmán mit *boleros* wie “No puedo ser feliz”, “No es posible querer tanto” und “Profecía”, oder Fernando Mulens mit den Titeln “Qué te pedí” und “A pleno sol”, prachtvolle Beispiele “*bolero-artiger*” Lieder von hohem lyrischen Wert.

Der geniale Interpret und Komponist Benny Moré (1919-1963) markiert einen Einschnitt in der Geschichte des kubanischen *bolero*. Als Sänger hob er sich durch einen sehr persönlichen Stil von den anderen ab. Um seine Qualitäten als Komponist zu würdigen, genügt es, zwei seiner berühmten Titel zu nennen: “Dolor y perdón” und “Mi amor fugaz”. Beide wirken erstaunlich fließend, einfach, aber mit gut

ausgearbeiteten Texten und Melodien, die sehr jazzige und moderne Harmonien und Orchestrierungen hatten.

Die sechziger Jahre waren von einer gewissen Mittelmäßigkeit geprägt, durch die Integration und Produktion von "Eintagsfliegen"-Rhythmen für den breiten Geschmack. Hinzu kam, dass wichtige Musiker und große Interpreten der *canción* und des *boleros* das Land verließen. Dem *bolero* und seinen Sängern wurde in den Massenmedien und auf dem Musikmarkt wenig Förderung zuteil; man sang ihn nur noch in *Cabarets* wie dem "Salón Rojo" des Hotels Capri, dem "Cañitas" im Hotel Habana Libre oder dem "Palermo", die dann aber nach und nach geschlossen wurden. Aber talentierte Komponisten ließen sich nicht beirren und schufen trotz dieser Widrigkeiten weiterhin wahre Musterbeispiele des Genres, wie die Titel "Como un milagro", und "Será la soledad", des bemerkenswerten Gitarristen Juanito Márquez, der später ebenfalls das Land verließ, zeigen. Auch César Portillo de la Luz setzte mit schönen *boleros* wie "Canción de un festival" seine Arbeit fort, ebenso Ela O'Farrill, die "Cuando pasás tú" und "Adios felicidad" schrieb. Eine besondere Erwähnung verdient die Komponistin, Gitarristin und Interpretin Marta Valdés (1934), die aus der *filin*-Atmosphäre heraus prachtvolle und sehr moderne *boleros* schuf, wie "Tú no sospechas", "En la imaginación", "Y con tus palabras", "Llora, llora", die wegen ihres Schwierigkeitsgrades, wie sie selbst sagt, nur wirklich großen Interpreten vorbehalten sind. In der Bewegung der *nueva trova*, die auch in den sechziger Jahren aufkam, gab es auch Musiker, die *boleros* schrieben. Pablo Milanés sticht dort mit seinem *bolero* "Tú mi desengaño" und dem *bolero-son* "El breve espacio en que no estás", hervor. Sie sind von einer Tendenz zum *filin* gekennzeichnet, ebenso zur traditionellen *trova* und sind unnachahmlich kubanisch.

*Boleros* mit sehr aktueller Thematik schreiben heute u.a. der Gitarrist und Sänger Osvaldo Rodríguez ("El amor se acaba") sowie Amaury Pérez, ebenfalls Gitarrist und Interpret ("Quédate este bolero").<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bedeutende *boleros* aus allen Zeiten: "Reclamo místico" (M. Matamoros); "Amoroso idílico" (E. Blez); "La tarde" (S. Garay); "Y tú que has hecho" (E. Delfín); "Por que siento triste" (Vera y Arámburo); "La rosa roja" (O. Hernandez); "Ausencia" (J. Prats); "Quiéreme mucho" (G. Roig); "He perdido contigo" (L. de Cárdenas); "Y si llego a besarte" (L. C. Romero); "Eclipse" (M. Lecuona); "Ella y yo" (O. Hernandez); "Tú mi delirio" (C. P. de la Luz); "Soy tan

1986 setzt sich die Musikervereinigung innerhalb der UNEAC das Ziel, den *bolero* in unserem Land wieder zu erwecken und neu aufleben zu lassen, und begann mit der Organisation des heute international bekannten Festivals "boleros de oro". Dort treffen sich alljährlich Sänger, Komponisten, Musikwissenschaftler und Förderer dieses Genres aus vielen Ländern Amerikas, Europas und Asiens, um sich auszutauschen. Denn der *bolero* gehört schon seit langer Zeit nicht mehr nur zu Kuba, sondern hat sich unter anderen spanischsprachigen Völkern der Karibik und des Kontinents verbreitet, ebenso wie in den Hispano-Gemeinden der USA. Der kubanische *bolero* ist das erste Vokalgenre der kubanischen Musik, das beim Überschreiten von Grenzen eine große Beständigkeit verzeichnet, nicht nur in Kuba, sondern weltweit.

Übersetzung: Sabine Hesse

### Literaturverzeichnis

- Dueñas, H. Pablo (1990): *Bolero. Historia documental del bolero mexicano*. Mexiko-Stadt.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Linares, María Teresa (1974): *La Música y el Pueblo*. Havanna.
- Martínez Rodríguez, Raúl (1993): *Benny Moré*. Havanna.
- (1997): "Miguel Matamoros y 'Mamá, son de la loma'". In: *Música Cubana* Nr. 0, S. 50.
- (1998a): "La eternidad de 'Aquellos ojos verdes'". In: *Música Cubana* Nr. 2, S. 14.
- (1998b): *Ellos hacen la música cubana*. Havanna.
- Orovio, Helio (1981): *Diccionario de la música cubana*. Havanna.
- Orovio, Helio (1995): *El bolero latino*. Havanna.
- Rico Zalazar, Jaime (1985): *Cien años del bolero*. San José.
- Urfé, Odilio (1985): *La música de Pepe Sánchez* (LP-Begleittext, EGREM). Havanna.

---

feliz" (J. B. Tarraza); "Mi ayer" (Ñ. Rojas); "La última noche" (B. Collazo); "Libre de pecado" (A. Guzmán); "La rosa mística" (A. Díaz); "Añorado encuentro" (Piloto y vera); "Tu me acostumbraste" (F. Domínguez); "Que infelicidad" und "Ese hastío" (M. Solís). Einige ihrer großen kubanischen Interpreten: Barbarito Diez, Olga Guillot, Rita María Rivero, Miguel D'Gonzalo, Reinardo Henríquez, Fernando Albuérnez, Carlos Díaz, Blanca Rosa Gil, René Cabell, Níco Membie-la, Ignacio Villa "Bola de Nieve", Ela Calvo, Omara Portuondo, Ibrahim Ferrer, Miriam Ramos, Annia Linares, Leo Montesino, Raquel Hernández, Anais Abreu, Beatriz Márquez, Lourdes Torrez, Javier Olmo, Gina León, Emilia Morales.

Radamés Giro

## Kubanische Musik erobert die Welt: *danzón, mambo und cha-cha-chá*

### 1. Der *danzón*

Um 1855 wurde in Matanzas eine Quadrille namens *danzón* getanzt. Miguel Faílde (1852-1921), der wesentlich zur Entwicklung des *danzón* beitrug, beschreibt den Tanz folgendermaßen:

Bis zu 20 Paare nahmen an diesem Tanz teil, ausgestattet mit Blumensträußen. Es handelte sich um einen Figurentanz dessen Schrittfolgen sich nach dem Takt der *habanera* richteten, die ja auch der Rhythmus des *danzón* ist. Der Leiter des Tanzes [er bezieht sich auf Luis Simpson] bat mich spontan, eine Musik dazu zu schreiben, denn bis dahin begleiteten sich die Tänzer selbst mit ihrem Gesang. Und beim Komponieren kam mir die Idee zu dem Tanz, der heute *danzón* genannt wird. Ich schrieb Musik und brachte sie zu den Proben mit. Allen, den Musikern und den Tänzern, gefiel diese Musik, und sie wurde sehr schnell populär.

Die Lokalpresse in Matanzas berichtete 1872 von einer Aufführung dieses *danzón*, aber erst fünf Jahre später veröffentlichte der Komponist aus Matanzas seine ersten *danzones*. Diesbezüglich schreibt Alejo Carpentier:

Laut Manuel Saumell wurde der *danzón* als ein neuer Tanzstil von dem Musiker Miguel Faílde aus Matanzas etabliert, der im Juni 1877 vier *danzones* mit den Titeln „El delirio“, „La ingratitud“, „Las quejas“ und „Las alturas de Simpson“ komponierte. Man sagte, dass Faílde den *danzón* erfunden habe, ohne sich bewusst zu sein, dass bereits viel früher *danzones* – auch als solche bezeichnet – veröffentlicht worden waren. Denn zu Beginn unterschied sich der *danzón* musikalisch kaum von der *contradanza*.<sup>1</sup>

Der Paartanz *danzón* trat so an die Stelle der in Formationen getanzten *contradanza*. Bereits 1878 war der *danzón* in der Bevölkerung so beliebt, dass beispielsweise im Theater „Albisu“ die „Vereinigung schwarzer Kutscher, Köche und Konditoren“ einen *danzón*-Wettbewerb veranstaltete. Berühmte Orchester wie das von Faílde in Matan-

---

<sup>1</sup> Vgl. Carpentier (1972: 237).

zas oder das von Raimundo Valenzuela in Havanna nahmen den *danzón* – neben anderen Genres der kubanischen Musik wie *rumba*, *guaracha*, *bolero* und *guajira* – in ihr Repertoire auf.

Der Komponist und Musikwissenschaftler Eduardo Sánchez de Fuentes, stritt die Präsenz afrikanischer Elemente in unserer Musik ab, obwohl er den *danzón* als nationales Genre anerkannte. Er machte auf den reichlichen und freien Gebrauch des *cinquillo*, der von den aus Haiti nach Santiago de Cuba immigrierten "französischen Neger" nach Kuba gebracht und im *danzón* "kubanisiert" wurde, in den *danzones* von Faílde aufmerksam. Alejo Carpentier schreibt, dass der *danzón*, so wie er ab 1880 gespielt wurde, "eine bloße Erweiterung der *contradanza* sei, offen für alle musikalischen Elemente der Insel, wo immer sie auch herkamen".<sup>2</sup> In der Einleitung von Faíldes *danzones*, die aus acht Takten, die wiederholt werden, besteht, zeigt sich ein deutlicher Einfluss der *contradanzas* von Manuel Saumell. Sie beginnt gelegentlich mit einem klassischen Thema, das trotz der Betitelung als Einleitung dem ersten Teil einer *contradanza* entspricht. Der zweite Teil, der Klarinettenteil, findet nahezu immer im *cinquillo* statt; danach wiederholt sich die Einleitung, und es folgt der eher melodische Violinenteil im Adagio, bevor die erneut wiederholte Einleitung das Stück beschließt. Diese Form ist in den ersten *danzones* von Miguel Faílde vollständig ausgearbeitet, wodurch er der *contradanza* eine neue, sechzehntaktige Periode gab. Dieses Schema wurde bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts beibehalten, als dem *danzón* ein vierter Teil hinzugefügt wurde, eine den Genres der afrokubanischen Musik wie *rumba*, *son* oder *pregón* entlehnte sehr bewegte *coda*.

Der *danzón* weist laut Emilio Grenet<sup>3</sup> die gleiche Tempo-Abfolge auf wie die Sätze einer klassischen Sonatenform: Allegro-Andante-Allegro. Er ist im 2/4-Takt geschrieben, und der Tanz beginnt mit einer Einleitung von acht Takten, die wiederholt wird, bevor der Klarinettenteil beginnt. Zwischen den beiden Teilen gibt es keine Unterbrechung, jedoch ist der erste Teil sehr viel bewegter als der zweite, denn er ist, wie der Name schon sagt, für die Virtuosität der Klarinette

---

<sup>2</sup> Vgl. Carpentier (1972: 238).

<sup>3</sup> Vgl. Grenet (1939).



geschrieben.<sup>4</sup> In der *charanga* kommt die Klarinette normalerweise nicht vor, dort übernimmt eine Holzflöte mit fünf Ventilen, deren Stimmlage höher ist, diesen Teil. Die Virtuosität der Passagen mit schnellen Figurationen gibt dem Spieler die Möglichkeit, sein Können zu präsentieren.

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich der *danzón* zum kubanischen Nationaltanz, und fast 40 Jahre lang gab es kein bedeutendes gesellschaftliches oder politisches Ereignis, das nicht in einem *danzón* thematisiert wurde: Anlässe sind die Gründung der Republik 1902, Feierlichkeiten zu Wahlsiegen oder der Beginn des Ersten Weltkriegs, wie die Titel „La Toma de Varsovia“ und „Aliados y Alemanes“ belegen. Andererseits verwendeten die Komponisten der *danzones* aber auch Themen aus Operetten, *zarzuelas*, spanischen Chansons, modischen *boleros* oder Ragtimes. Viele verschiedene musikalischen Elemente fanden so Eingang in den *danzón*, sogar chinesische Melodien, wie in „El bombín de Barreto“ von José Urfé.<sup>5</sup>

Bezüglich ihrer Instrumentierung bilden *contradanza*, *danza* und *danzón* die Basis des ersten Prototyps eines populären Instrumental-Ensembles: der *orquesta típica* oder *orquesta de viento* (Blasorchester).<sup>6</sup> Die besten Komponisten dieses Ensemble-Formates waren Miguel Faílde, Rafael Landa, Raimundo Valenzuela, Enrique Peña, Jorge Anckermann und José Urfé. An die Stelle dieses Formates trat später die *charanga*, ein Instrumental-Ensemble, das aus Klarinette oder einer Holzflöte mit fünf Klappen, Violine, Kontrabass, *timbal* und *güiro* bestand. Damals gab es in dieser Art von Orchester kein Klavier. Manche Orchester setzten eine kubanische Harfe peruanischen

<sup>4</sup> Dieser offensichtliche Widerspruch – „andante“ bedeutet eigentlich „ruhig gehend“, während „allegro“ „lebhaft, schnell“ bedeutet – findet sich schon in dem zitierten Text von Emilio Grenet [Anm. d. Hrsg.].

<sup>5</sup> In „El dios chino“ verwendet der gleiche Komponist eine pentatonische Tonleiter, ebenso wie Raimundo Valenzuela in „Los chinos“ und Eliseo Grenet in „Espabílate“.

<sup>6</sup> Ein solches Orchester bestand zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus einem Kornett in A, einer Ventil- oder Zugposaune in C, einer Ophikleide in C (Blechblasinstrument in Basslage aus dem frühen 19. Jahrhundert, das ab Mitte des gleichen Jahrhunderts zunehmend von der Tuba verdrängt wurde [Anm. d. Hrsg.]), einer Basstuba in C, zwei Klarinetten in C, zwei oder mehr Violinen, einem Kontrabass, einem Paar *timbales* oder *pailas criollas* und einem *güiro/calabazo*.

oder mexikanischen Ursprungs ein. José Doroteo Arango y Padrón, genannt “Pachencho” leitete bis zu seinem Tod die letzte *charanga* mit einer derartigen Harfe in Havanna. Im 20. Jahrhundert entstand ein weiterer Prototyp der Instrumentierung des *danzón*: die *charanga francesa*.<sup>7</sup>

Miguel Faílde, Antonio Torroella “Papaíto” und Raimundo Valenzuela brachten den *danzón* nach Havanna. Antonio Torroella, Leopoldo Cervantes und Antonio María Romeu nahmen dort dann das Klavier in die *charanga* auf.<sup>8</sup> José Urfé und Raimundo Valenzuela erweiterten die Struktur des *danzón*, indem sie ihm im letzten Drittel ein neues rhythmisches Element hinzufügten: den *son*.

Zu dieser Zeit begann der *son*, den *danzón* als beliebtesten Musikstil zu verdrängen. Zwischenzeitlich tauchte ein weiteres wichtiges, wenn auch kurzlebiges Genre auf: der *danzonete*, geschaffen von Aniceto Díaz aus Matanzas, der dort 1929 das erste Stück dieses Genres – “Rompiendo la rutina” – uraufführte. Im ersten Teil fanden sich die charakteristischen Elemente des *danzón*, der zweite Teil wurde gesungen und in einem schnelleren Tempo gespielt, ähnlich dem *son*.

1924 komponierte Antonio María Romeu den *danzón* “Marcheta”, in dem er einen von den *timbales* gespielten Rhythmus in freiem Tempo verwendet, während die restlichen Instrumente in gleichem Tempo spielen. Andere *danzón*-Komponisten übernahmen diesen Stil. Romeu schrieb 1926 mit “Tres lindas cubanas” auch den *danzón*, in dem zum ersten Mal ein Piano-Solo erklang. 1937 spielte Abelardito Valdés zum ersten Mal den aufsehenerregenden *danzón* “Almendra”, der 1956 von Dámaso Pérez Prado als *mambo* interpretiert wurde.

<sup>7</sup> Die *charanga francesa* bestand aus einer Klarinette oder einer fünfkuppigen hölzernen Querflöte, Piano, Violine, Kontrabass, *timbales* und *güiro* oder *calabazo*. Später kam noch eine zweite Violine hinzu und, wenn die Umstände es erlaubten, ein Cello und eine Bratsche. Antonio María Romeu nahm in sein Orchester gelegentlich noch Klarinette, Posaune, Trompete und einen Sänger mit auf. Es gab andere Orchester, wie das des Theaters “Ateneo”, mit sechs Violinen, zwei Flöten, Cello, Kontrabass, Klavier, *timbal*, *güiro* und einem Kornett mit Dämpfer.

<sup>8</sup> Die herausragendsten Komponisten dieses Orchestertyps waren Antonio María Romeu, Octavio Alfonso “Tata”, Ricardo Reverón, Armando Valdés Torres, Jacobo Rubalcaba, Eliseo Grenet, Abelardito Valdés, Antonio Sánchez Reyes (“Musiquita”), Silvio Contreras, Orestes López, Israel “Cachao” López, Enrique Jorrín und Félix Reyna.

Der Weg war bereitet für das Orchester “Arcaño y sus Maravillas”,<sup>9</sup> mit dem Arcaño ununterbrochen von 1937 bis zur Auflösung der Gruppe 1958 zusammenarbeitete. Mit diesem Orchester entstand der *danzón de nuevo ritmo*: Die drei Teile des klassischen *danzón* wurden zwar nicht verändert, es blieb bei einem Föten- und einem Violinenteil, aber im dritten Teil, dem *guajeo* oder *montuno*, gab es nun ein Wechselspiel zwischen der Flöte und den Violinen. Bei dieser Art des *danzón* improvisiert die Flöte frei, mit großer Virtuosität, über dem harmonischen Motiv. Der Rhythmus des *timbal* und des *güiro* wird markanter und dominanter, die *tumbadora* wird in die *charanga* aufgenommen und ergänzt das Perkussions-Set; es kommen mehr Saiteninstrumente hinzu und Melodik und Harmonik werden komplexer. Damit verliert das Piano seine Rolle als einziges Soloinstrument. Die besondere Virtuosität, die das Orchester von Arcaño auszeichnete, fand sich bereits bei Antonio María Romeu, der seinen Musikern die Möglichkeit gab, ihr Talent auszuleben: So führte er zum Beispiel als erster das Pianosolo im *danzón* ein. In der Improvisation zeigt sich der Einfluss, den der Jazz auf die kubanische Musik hatte – sogar die Jazzbands spielten *danzones*. Als Beispiel hierfür lassen sich “Cicuta tibia” von Ernesto Duarte und “Bodas de oro” von Electo Rosell “Chepín” anführen.

Auch in die symphonische Musik fand der *danzón* Eingang: Darius Milhaud verwendete für seine Ouvertüre in “Saudades do Brasil” den *danzón* “Triunfadores” von Antonio María Romeu, Aaron Copland fügte in sein “Salón México” ein Stück namens “Danzón” ein, und Leonard Bernstein benutzte für sein Ballet “Fancy Free” ein Stück des bereits erwähnten *danzón* “Almendra” von Abelardito Valdés. Komponisten und Pianisten wie Chucho Valdés, Emiliano Salvador und Gonzalo Rubalcaba haben den *danzón* mit einer zeitgemäßen Harmonie und Klangfülle angereichert, und zwar nicht nur in Werken für Klavier, sondern auch für Orchester und andere Instrumental-Formate.

---

<sup>9</sup> Das Orchester spielte regelmäßig für den Radiosender *Mil Diez*, wofür es das Instrumentarium und insbesondere den Satz der Saiteninstrumente erweiterte: Zeitweilig wurden acht Violinen und zwei Celli verwendet. Deshalb nannte man es auch “Radiofónica”.

## 2. Der *mambo*

Der *mambo* ist das vielleicht umstrittenste Genre in der Geschichte der kubanischen Populärmusik. Er hat viele Väter und jeder Musiker, jeder Musikwissenschaftler liefert eine andere Version seines Ursprungs. Der Orchesterleiter und Komponist Obdulio Morales beschreibt den *mambo* als einen spontanen Ausruf: "ein Schrei eines Tänzers, der von den anderen Tänzern aufgegriffen und regelmäßig gemeinsam wiederholt wurde".<sup>10</sup> Der Musikwissenschaftler Odilio Urfé erklärt, dass in den von einem Großteil der haitianischen Bevölkerung praktizierten Voodoo-Zeremonien die Priesterin *mambo* genannt wurde und dass der Ausdruck *mambo* unter Tänzern der *rumba columbia* sehr gebräuchlich sei. Er bedeute Tüchtigkeit, Erfolg und Zustimmung zu der Durchführung einer *rumba columbia*. *Palo mambo* sei ein *toque* afrikanischen Ursprungs und schließlich sei *mambo* auch der Titel eines *danzón* des Komponisten Oreste López.<sup>11</sup>

Laut Arsenio Rodríguez, *tres*-Spieler und Komponist aus Matanzas und nicht gerade als Theoretiker bekannt, kommt der Begriff *mambo* aus Afrika:

Die Nachfahren der *congo*-Sklaven spielen eine Musik, die *tambor de yuca* genannt wird. Der dem Rhythmus der Trommeln folgende Wettstreit der Sänger hat mich inspiriert – das ist die wahre Basis des *mambo*. Das Wort *mambo* ist afrikanisch, aus dem Dialekt der *Congo*. Ein Sänger sagt zu dem anderen "aprete cuto güirí mambo", was soviel heißt wie "öffne deine Ohren und höre, was ich dir sagen werde". Ich dachte, dass ich, wenn ich diese Sachen vereinte, eine außergewöhnliche Tanzmusik erhalten würde. Das erste Stück, das ich in diesem Stil komponierte, war "Yo soy ganga" [1938], der erste *diablo* bzw. *mambo* auf einer Schallplatte war "Soy caballo" [1943].<sup>12</sup>

In Kuba hat der Begriff *mambo* allerdings noch eine andere Bedeutung, die Dámaso Pérez Prado folgendermaßen beschrieb:

*Mambo* ist ein kubanisches Wort. Man benutzte es, um zu beschreiben, wie die Situation war: wenn der *mambo* hart war, hieß das, dass die Dinge schlecht liefen [...] Mir gefiel das Wort [...] Musikalisch sagt es nichts aus, da müsste ich lügen. Es ist ein Name, und sonst nichts.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Zitiert nach Cuéllar Vizcaíno (1948).

<sup>11</sup> Vgl. Urfé (1948).

<sup>12</sup> Zitiert nach Orovio (1985).

<sup>13</sup> Vgl. Hernández (1986).

Im *Diccionario de la música y los músicos* definiert Mariano Pérez den *mambo* als “lateinamerikanischen Tanz im 2/4-Takt, den der Kubaner Pérez Prado nach 1943 bekannt gemacht hat”. In diesem Punkt müssen wir den Autor jedoch korrigieren, denn im Jahr 1943 hatte Pérez Prado noch keinen einzigen *mambo* komponiert.<sup>14</sup> Wir können annehmen, dass

das Phänomen *mambo* in der Populärmusik schon immer existiert hat, wenn auch unter verschiedenen Namen. Einmal nannte man es *guajeo*, ein anderes Mal *montuno* oder *estribillo* und jetzt eben *mambo*. Er wurde schon immer in unserer Musik gespielt, denn aus einem formalen Blickwinkel ist er deren primitivste Ausdrucksform, eine “musikalische Anarchie in einem bestimmten Tempo”.<sup>15</sup>

Unserer Meinung nach kommt Arsenio Rodríguez’ Version der Wahrheit am nächsten.

Ebenso umstritten wie der Name ist der charakteristische Rhythmus des *mambo*. Für einige ist “der *mambo* nichts anderes als ein *guajira-son*”, für andere wiederum ist er

eine Art synkopierter *montuno* mit der rhythmischen Würze des Kubanischen, seiner Informalität und seiner Eloquenz. Der Pianist beginnt im *mambo*, der Flötist hört dies und improvisiert darüber, der Geiger spielt doppelsaitig rhythmische Harmonien, der Bassist passt seinen *tumbao* hieran an, der *timbalero* schlägt den *cencerro*, das *güiro* imitiert den Klang der *maracas*, die unentbehrliche *tumbadora* unterstützt den Bass-*tumbao* und den *timbal*.<sup>16</sup>

Cuéllar Vizcaíno stützt sich auf die Meinung von Obdulio Morales:

In seinem melodischen Teil ist der *mambo* nichts anderes als eine *guajira-son*, die von einem starken, sie begleitenden Rhythmus gestützt wird. Der *mambo* ist das Gleiche wie früher der *montuno* oder *estribillo*, besitzt aber eine andere Bedeutung. Die rhythmische Basis teilt den Takt in vier halbe betonte Zähl-Zeiten auf und bildet so einen deutlichen Kontrast zu der Melodie des *son montuno*, die sich durch eine Reihe von Synkopierungen ergibt.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> In seiner Orchestrierung von “La última noche” von Bobby Collazo, aufgenommen im Jahr 1944 von Orlando Guerra “Cascarita” mit dem Orchester “Casino de la Playa”, verwendet er jedoch in den Klavier- und Saxophonstimmen einige Elemente, die er später auch im *mambo* benutzte.

<sup>15</sup> Vgl. Urfé (1948).

<sup>16</sup> Vgl. Hernández (1986).

<sup>17</sup> Vgl. Cuéllar Vizcaíno (1948).

Wie fast alle kubanischen Genres ist der *mambo* synkopiert. Als Pérez Prado mit dem Orchester "Casino de la Playa" arbeitete, ließ er die Saxophone synkopierte Motive spielen, während die Trompete die Melodie spielte und der Bass zusammen mit Bongo und Trommeln die Begleitung übernahm. Weder *mambo* noch *cha-cha-chá* entwickelten sich, wie behauptet wurde, aus dem *danzón de nuevo ritmo*.<sup>18</sup>

Es gibt keinen charakteristischen Rhythmus des *mambo*, er ist vielmehr eine Kreuzung verschiedener Rhythmen. Urfé gibt zu bedenken, dass

[...] sogar anerkannte Musiker das Wort *mambo* falsch benutzten. Ich selbst konnte nur wenige Male eine musikalische Darbietung genießen, die *mambo* genannt werden konnte. Um einen *mambo* zu produzieren, ist es vor allem notwendig, dass die Musiker nicht das spielen, was in den Noten steht. Genauer: Alle müssen das ausführen, "was nicht geschrieben steht". Andererseits dürfen die Instrumentalisten, um einen genuinen *mambo* zu erhalten, nur auf dem "Höhepunkt" rhythmische Effekte anwenden. Rhythmus gegen Rhythmus. Keine Lieder, keine definierten Melodien. Kein Instrumentalist darf einen festen Rhythmus haben.<sup>19</sup>

Einige Musikwissenschaftler vertreten die Meinung, die ich nicht teile, dass Arsenio Rodríguez *mambo* spielte, weil er die Trompeten rhythmische Motive im *montuno* spielen ließ, die *masacote* genannt wurden und es den Ausruf "Diablo" des *Bandleaders* gab. Pérez Prado griff diese Elemente auf, als er seine ersten *mambos* schrieb.

Der Musikwissenschaftler Leonardo Acosta schreibt, dass der *mambo* damals "in der Luft lag", denn etliche Musiker aus Kuba, den USA und Puerto Rico "experimentierten mit Rhythmen, Melodien und Harmonien, die später Markenzeichen des *mambo* werden sollten", aber nicht alle verwendeten auch die Bezeichnung *mambo*.<sup>20</sup>

Orestes und Israel López entwickelten als Mitglieder der *charanga* von Arcaño einen *tumbao* mit einem Rhythmus, der für dieses und andere Orchester dieses Typs charakteristisch war, nicht aber für den *mambo* von Pérez Prado.

Arsenio Rodríguez veränderte seinerseits das Format der typischen *son*-Septette, indem er Piano, *tumbadora* und drei Trompeten hinzufügte und so das Format des *conjunto* schuf.

<sup>18</sup> Vgl. Teresa Linares (1974: 159-160).

<sup>19</sup> Vgl. Urfé (1948).

<sup>20</sup> Vgl. Acosta (1993: 29).

Andere Musiker wiederum erfanden und experimentierten mit neuen Rhythmen: Bebo Valdés mit dem *ritmo batanga*, Andrés Hechavarría “El Niño Rivera” mit dem *cubibop*.

Der Pianist René Hernández verwendete später in New York, im Orchester von “Machito y sus Afro-Cubanos”, Elemente des *mambo*, die schon Pérez Prado gespielt hatte.

Die kühnen Orchestrierungen von Pérez Prado wiesen in eine neue Richtung; der *mambo* fand durch den genialen Komponisten aus Matanzas eine feste Form. Wegen ihnen wurde Pérez Prado aber auch zum Angriffsziel konservativer Unternehmer der Musikindustrie und einiger Manager, die die kubanische Musik in den USA vermarkteten. Rosendo Ruiz Quevedo erinnert sich an eine Dienstreise von Fernando Castro, einem Vertreter der Lateinamerika-Abteilung von Southern Music Co. & Peer International, nach Havanna Mitte der vierziger Jahre:

Castro bat eine Gruppe von Komponisten und Arrangeuren in die Filiale von Peer und erzählte ihnen, dass die kubanische Musik verfälscht würde und Gefahr liefe, ihre originären Werte zu verlieren. Als Hauptursache nannte er die extravaganten Orchestrierungen einiger Arrangeure, insbesondere im Jazz-Big-Band-Format. Und ohne weitere Erklärungen ordnete er an, dass zukünftig kein Musikschafter, der zu seinem Konsortium gehörte, seine Musik von Dámaso Pérez Prado orchestrieren lassen dürfe.<sup>21</sup>

Fernando Castro vergaß zu erwähnen, dass der größte “Verfälscher” – wenn nicht Verbesserer – der kubanischen Musik der Katalane Xavier Cugat war, der sich mit vollen Händen aus dem Repertoire der kubanischen Musik bediente und sie vereinfachte, um sie einem tanzwilligen nordamerikanischen Publikum näher zu bringen. Allerdings war er nicht fähig, sie mit dem Rhythmus und in der Form wie die kubanischen Orchester zu spielen. Cugat gestattete man, was man Pérez Prado verweigerte, aber letzterer war in der Lage, das bekannte Material in etwas Neues zu verwandeln.

Pérez Prado reiste 1949 nach Mexiko. Im gleichen Jahr nahm er für das Label “Victor” die Schallplatte “José y Macané” auf, die noch in klassischer Struktur aufgebaut war und nicht die von ihm erwartete Wirkung erzielte. Dennoch war der Weg bereitet: Die Aufnahmen “Mambo No. 5” und “Mambo, qué rico el mambo” aus dem gleichen

---

<sup>21</sup> Gespräch mit Rosendo Ruiz Quevedo

Jahr öffneten ihm endgültig die Tür zum Erfolg. Von da an konnte ihn nichts mehr aufhalten: Er stellte sein eigenes Orchester zusammen und wurde von den besten Nachtclubs Mexikos gebucht, er nahm mit Benny Moré als Sänger und manchmal auch als Komponist Stücke auf, er trat im Theater und in Filmen auf, und die Zeitschriften schrieben über ihn. Die Schallplattenfirma "RCA" verkaufte Tausende von *mambo*-Platten und der neue Rhythmus wurde dann auch in anderen lateinamerikanischen Ländern und in den Vereinigten Staaten nachgefragt. Die Tänzerin "Tongolele"<sup>22</sup> und Pérez Prado gewannen immer mehr das Interesse des mexikanischen Publikums, ihre Auftritte wurden beliebter. Die Modernität Pérez Prados, sein einzigartiges Können als Arrangeur und Komponist zusammen mit seinem sehr guten Orchester verhalfen dem *mambo* zum Durchbruch.

Der Musikwissenschaftler Alejo Carpentier, großer Kenner der neuesten Kompositionstechniken und der Musikästhetik, bekannte sich 1951

zum [...] Anhänger des *mambo*, insoweit dieses neue Genre die kubanische Musik aufwühlt und dazu zwingt, neue Wege zu gehen. Außerdem glaube ich, genau wie die anderen überzeugten *mambistas* – Sergiu Celibidache, Tony Blois, Abel Vallmitjana und andere –, dass der *mambo* einige bemerkenswerte Züge aufweist, die es wert sind, näher betrachtet zu werden: 1. Zum ersten Mal bedient sich ein Tanzmusik-Genre der Harmoniefolgen, die bis vor kurzem das Monopol sogenannter "moderner" Komponisten waren – und die daher einen großen Teil des Publikums erschreckten. 2. Es gibt herausragende *mambos*, die aus instrumenteller und melodischer Sicht auf einem außergewöhnlichen Einfall beruhen. 3. Der Pianist Pérez Prado hat einen großartigen Sinn für Variationen, mit denen er die langweilige Mechanik von Wiederholungen und *estribillos* durchbricht, die in karibischen Tanzmusik-Genres so häufig zu finden sind. 4. All die Kühnheiten der nordamerikanischen Jazz-Musiker wurden von dem Genre übertroffen, das Celibidache "das außergewöhnlichste Genre der Tanzmusik dieser Zeit" nennt.<sup>23</sup>

Fast immer, wenn von der Bedeutung Pérez Prados als Komponist und Arrangeur gesprochen wird, fällt auch der Name Stan Kenton, obwohl sich dieser nur wenig mit dem *mambo* beschäftigt hat. Zweifellos weist das 1947 von ihm aufgenommene Stück "El manisero" eine

<sup>22</sup> Lisandro Otero schreibt in seinem Roman *La situación* über "Tongolele": "Die Zukunft liegt im *mambo*: 'Tongolele' soll Ministerin werden". In Kuba war es Ninón Sevilla, Star des kubanischen Tanzes, der die ersten choreografischen Figuren des *mambo* entwickelte.

<sup>23</sup> Vgl. Carpentier (1985: 34).



Orchestrierung auf, die “in den Dissonanzen – kleine Sekunden, von den Trompeten im hohen Register gespielt – die gleichen Charakteristika des *mambo* von Pérez Prado hat”.<sup>24</sup> Davor und danach entspricht der Rhythmus jedoch internationalen Standards. Marshall W. Stearns bemerkt zu Recht, dass

die Ähnlichkeit rein oberflächlich ist. In den Arrangements von Pérez Prado besteht der Bläsersatz aus sechs Musikern, die Außerordentliches mit dem Rhythmus, den Harmonien und der Melodie anstellen, während die Saxophone eher an zweiter Stelle stehen – also genau umgekehrt als üblicherweise im Jazz. Prado beendet seinen Auftritt mit einem charakteristischen Ausruf, der halb Grunzen, halb Schrei ist. Diese musikalische Kombination wirkt dramatisch und präzise, allerdings fehlt ihr der mitreißende Rhythmus Tito Puentes oder die ausgewogene Mischung *Machitos*.<sup>25</sup>

Leonardo Acosta vertritt eine andere Meinung:

Bis zum Überdruß wurde behauptet, Pérez Prados besonderer Stil basiere auf kubanischen Rhythmen und dem Jazz entliehenen Orchestrierungen (oder Arrangements), insbesondere der Band von Stan Kenton. Dieses von namhaften Kritikern und Historikern des Jazz verbreitete Bild stimmt nur zum Teil. Es hindert uns zu erkennen, was der große Musiker aus Matanzas wirklich erreicht hat. Denn in seiner Art der Orchestrierung geht er auf essentiell andere Weise als Stan Kenton und seine Arrangeure vor. Kenton vergrößerte seinen Posaunensatz auf fünf Musiker, während der Kubaner nur eine einzelne Posaune verwendete, und zwar für Orgelpunkt-Effekte, rhythmische Akzentuierungen oder “Grunzer”. Genau wie Kenton, Woody Herman und andere hatte er einen fünfköpfigen Trompetensatz, allerdings spielte dieser häufig einstimmig, was einen konstanten Kontrapunkt zu den Saxophonen ergab. Seinen Saxophon-Satz reduzierte Pérez Prado allerdings von fünf auf vier (er nahm eines der beiden Tenor-Saxophone heraus) und diese spielten meist einstimmig in einem tiefen Register, außer in Soli wie in dem Stück “Mambo in sax” oder in Duo-Passagen wie in “La chula linda”. Die Phrasierung der Trompeten und Saxophone bildet eine Antwort auf die Polyrhythmik von Perkussion, Kontrabass und Piano. Entgegen der Tendenz im Jazz, die Klänge der unterschiedlichen Instrumente zu verschmelzen (eine Entwicklung, die ihren Höhepunkt bei Gil Evans am Ende der fünfziger Jahre fand), schuf Pérez Prado verschiedene Klangebenen mit zwei Hauptregistern, einem hohen mit Trompeten und einem tiefen mit Saxophonen, die beide in einem konstanten Kontrapunkt standen und eine eher melodisch-rhythmische als eine melodisch-harmonische Funktion besaßen.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Vgl. Galán (1997).

<sup>25</sup> Vgl. Stearns (1966).

<sup>26</sup> Acosta (1993: 32).

In den vierziger Jahren begann in New York der Latino-Boom. Afro-kubanische Bands gewannen an Popularität, was zu der schnellen Verbreitung des *mambo* beitrug. Als Pérez Prado 1952 in New York ankam, war dort der Weg für den *mambo* schon bereitet. Die Mittwochnachende im "Palladium" wurden zu Partys für die Liebhaber der neuen Musik, dort traten regelmäßig Pupi Campo, "Eddi Carbiá y sus Mamboleros", César Concepción, Marcelino Guerra, "Machito y sus Afro-Cubanos", der puertoricanische Pianist Noro Morales, Tito Puente "El chico del mambo" und Tito Rodríguez – beide ebenfalls Puertoricaner –, sowie ein weiterer Kubaner, Gilberto Valdés, auf. Alle spielten den *mambo* anders.

Bald war das neue Genre in New York so beliebt, dass der kubanische Pianist und Orchesterleiter Joe Loco 1953 eine Tournee durch die wichtigsten Städte der USA machte, die er "*mambo-USA*" nannte. Er wiederholte die Tournee 1954 mit noch mehr Musikern: "Machito y sus Afro-Cubanos", Tito Rodríguez, Damirón, Facundo Rivero und César Concepción.<sup>27</sup>

Zusammenfassend lässt sich Folgendes festhalten: Dámaso Pérez Prado hat das Genre namens *mambo* erfunden, von *mambo* der Brüder López übernahm er nur den Namen. Weder der *danzón* "Mambo" noch der *mambo* des Orchesters von Arcaño sind aus musikalischer und tänzerischer Sicht Vorgänger des *mambo* von Pérez Prado. Der *cha-cha-chá* schuldet dem *danzón de nuevo ritmo* mehr als der *mambo*, denn letzterer war weniger eine natürliche Entwicklung der kubanischen Musik als vielmehr eine Revolution.

Tatsächlich enthält der *mambo* mehr Elemente des *son* und der *rumba* (*mambo batiri*) als des *danzón*. Arsenio Rodríguez hatte den größten Einfluss auf die Entwicklung des *mambo*, denn "die Kraft seiner Ursprünglichkeit" (Natalio Galán) spiegelte sich im *tres*-Spiel von Rodríguez wider. Wie dieser selber feststellt, wurzelt der *mambo* in den Ritualen der Sklaven aus dem Kongoraum, auch Fernando Or-

---

<sup>27</sup> Auch nordamerikanische Musiker konnten sich diesem Fieber nicht entziehen: Perry Como, Rosemary Clooney, Les Brown, Charlie Parker, Stan Kenton, Woody Hermann, Billy Taylor, Art Pepper, Errol Garner, Carl Tjader, Shorty Rogers, Howard Rumsey, Count Basie und Dizzy Gillespie spielten *mambo*. In Europa und Asien erfreute sich der *mambo* ebenfalls wachsender Beliebtheit, Pérez Prado war regelmäßig zu Auftritten und Plattenaufnahmen in Europa und wurde auch in Japan ein Idol.

tiz hatte darauf hingewiesen. Später nahm der *mambo* einige sehr stark folkloristische Charakteristika an, was bewirkte, dass Arsenio Rodríguez “auf der Schwelle zu dem blieb, was 1946 der *mambo* von Pérez Prado werden sollte”. Dennoch dürfen wir nicht vergessen, dass sowohl Rodríguez mit seiner *tres* als auch Israel “Cachao” López auf seinem Bass bereits Rhythmen spielten, die später auch im *mambo* zu hören waren.

Auch heute noch wird der *mambo* gespielt. Außerdem ist er Gegenstand von Romanen wie *Die Mambo Kings spielen Songs der Liebe* von Oscar Hijuelos, der unter dem Titel “Die Mambo Kings” verfilmt wurde und in dem die bekanntesten Latino-Musiker New Yorks wie Celia Cruz und Tito Puente mitwirken. Er ist auch Gegenstand von Dokumentarfilmen wie “Yo soy, del son a la salsa” des kubanischen Produzenten Rigoberto López. In den letzten Jahren hat sich eine neue Generation von Komponisten, in Kuba wie auch in anderen Ländern, mit dem *mambo* beschäftigt, die das Fortbestehen dieses Genres garantiert.

### 3. Der cha-cha-chá

1942 gründete Ninón Mondéjar die “Orquesta América”, deren musikalischer Leiter und Arrangeur Enrique Jorrín war. In den vierziger Jahren waren viele neue Jugendklubs entstanden,<sup>28</sup> und die “Orquesta América” übte für jeden dieser Klubs einen eigenen *danzón* ein. Den ersten Teil spielten die Musiker wie gewohnt, im zweiten Teil sangen sie alle eine Melodie mit einem Text, in dem der Name des jeweiligen Klubs auftauchte. Das kam gut an, und daraufhin komponierte Jorrín die *danzones* “Doña Olga”, der in den Vierzigern ein großer Hit war, “Liceo del Pilar”, “Central Constancia”, “Osiris” und “Unión Cienfueguera”, an die er jeweils einen *montuno* anfügte.<sup>29</sup> Dazu erklärt der Komponist:

Ich schrieb einige *danzones*, in denen die Musiker kurze Chorpassagen sangen. Dem Publikum gefiel es und so machte ich weiter in dieser Rich-

<sup>28</sup> Beispielsweise die Klubs *Los Jóvenes del Silencio*, *Fraternidad Estudiantil*, *Inter Social*, *Silver Star* und die von Mondéjar gegründete *Federación de Sociedades Juveniles*.

<sup>29</sup> Ebenso machten es Mondéjar und ein anderer Musiker der “Orquesta América”, Antonio Sánchez, in dem Stück “Felicidades” sowie Félix Reyna von der Gruppe “Fajardo y sus Estrellas” in dem Stück “Angoa”.

tung. Ich fügte in den *danzón* “Constancia” einige bekannte *montunos* an, und da das Publikum begeistert mitging, schrieb ich mehr *danzones* in diesem Stil. Ich bat die Musiker, einstimmig zu singen. Dadurch erreichte ich, dass der Text besser zu verstehen war und die stimmlichen Mängel der Musiker, die ja eigentlich keine Sänger waren, vertuscht wurden.<sup>30</sup>

Auch der *cha-cha-chá* lag in der Luft und Enrique Jorrín gab ihm die Form, die wir heute noch kennen. Dafür veränderte er das rhythmische Muster des *güiros* und der Klavierbegleitung im letzten Teil und kombinierte die rhythmischen Muster von *tumbadora*, *timbal* und *güiro* neu. Außerdem arrangierte er sowohl die Geigen als auch den Gesang einstimmig. Er verschoob den Akzent von der vierten Achtelnote im 2/4-Takt des *mambo* auf die erste Zählzeit des Taktes im *cha-cha-chá*, wodurch er eine geringere Synkopierung erreichte.

Vor diesem Hintergrund entstand 1953 das Stück “La engañadora”, das aus einer Einleitung, einem ersten Teil, der wiederholt wird, und einem zweiten Teil besteht (A-A-B-A), und mit einer *coda* im *rumba*-Tempo endet.<sup>31</sup> Obwohl das Stück bereits alle Charakteristika des *cha-cha-chá* aufweist, wirkt es wie eine Mischung aus *mambo* und *rumba*. Auf der selben Schallplatte erschien auch das nach einem der Jugendklubs benannte “Silver Star”, in dessen Refrain es hieß: “cha-cha-chá /cha-cha-chá /es un ritmo sin igual”.<sup>32</sup>

“La engañadora” wurde vom “Orquesta América” uraufgeführt und später in ganz Lateinamerika bekannt gemacht. Gleichzeitig verhalfen Komponisten wie Rosendo Ruiz Quevedo mit seinen Stücken “Rico vacilón”, dem vielleicht weltweit bekanntesten *cha-cha-chá*, und “Los marceanos”, Richard Egües mit “El bodeguero” und Félix Reyna mit “Muñeca triste” und “Pa’ bailar” dem Genre zu seinem Höhepunkt. Nicht zuletzt der Erfolg der “Orquesta Aragón” aus Cienfuegos beim Publikum trug sehr dazu bei.<sup>33</sup> Auch Musiker außerhalb Kubas griffen den *cha-cha-chá* auf: Tito Puente hatte in New York

<sup>30</sup> Gespräch mit Enrique Jorrín.

<sup>31</sup> Eine dieser Beschreibung entsprechende Version von “La engañadora” befindet sich – allerdings instrumental gespielt – auf der CD “Introducing...Rubén González”, World Circuit [Anm. d. Hrsg.].

<sup>32</sup> “cha-cha-chá /cha-cha-chá /ist ein Rhythmus ohnegleichen”.

<sup>33</sup> Andere Gruppen trugen ebenfalls zu seiner Verbreitung bei, wie zum Beispiel Neno González, “Melodías del 40”, “Sensación”, “Fajardo y sus Estrellas”, “Sublime”, “Maravillas de Florida” und “Estrellas Cubanas”, oder auch Jazz-Bands wie “Riverside”, Ernesto Duarte und “Hermanos Castro”.

Erfolg mit den Stücken “Qué será” und “Happy cha-cha-chá”, Ray Cohen mit “Cha-cha-chá de tus pollos”.<sup>34</sup>

*Danzón, mambo* und *cha-cha-chá* bilden zusammen mit *canción, bolero, son* und *rumba* die Säulen der kubanischen Musik von gestern und heute, wobei der *cha-cha-chá* das jüngste Genre ist. Seitdem sind zwar weitere Rhythmen und verschiedene Arten der Interpretation entstanden, jedoch keine neuen Genres. Sie tauchen hier und da wieder auf, in anderem Gewand, aber es sind immer dieselben, ob man sie nun *salsa, songo* oder *timba* nennt.

Übersetzung: Julia Gebauer

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1993): *Elige tu, que canto yo*. Havanna.  
 Carpentier, Alejo (1972): *La música en Cuba*. Mexiko-Stadt.  
 — (1994): “Introducción al feeling”. In: *Temas de la lira y del bongó*. Havanna.  
 Cuéllar Vizcaíno, Manuel (1948): “La revolución del mambo”. In: *Bohemia* (30.5.).  
 Galán, Natalio ([1983] 1997): *Cuba y sus sones*. Valencia.  
 Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.  
 Hernández, Erena (1986): *La música en persona*. Havanna.  
 Linares, María Teresa (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.  
 Orovio, Helio (1985): “Arsenio Rodríguez y el son cubano”. In: *Revolución y Cultura* Nr. 7, S. 14-15.  
 Stearns, Marshall W. (1966): *La historia del jazz*. Havanna.  
 Urfé, Odilio (1948): “La verdad sobre el mambo”. In: *Inventario*, Bd. 1, Nr. 3.

<sup>34</sup> Die neue Mode erreichte sogar das Kino, wie eine Szene mit Judy Hollyday und Dean Martin in dem Film “Bells are ringing” (“Anruf genügt...Komme ins Haus”, 1960) zeigt, und auch in vielen mexikanischen Filmen (“Club de señoritas”, 1956; “Bailando cha-cha-chá”, 1955; “Las viudas del cha-cha-chá”, 1955) wurde *cha-cha-chá* getanzt.



Clara Díaz

## **Das Lied als Waffe. Protest- und Revolutionsgesänge der *nueva trova***

Die *nueva trova* ist eine der bedeutendsten Erscheinungen der kubanischen Musikkultur, entstanden im revolutionären Kontext des zwanzigsten Jahrhunderts. Gleichzeitig ist sie eine der international bekanntesten Musikrichtungen der Insel.

Als ideologisch-ästhetische Ausdrucksform der kubanischen Liedkultur, entstand sie in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre basierend auf drei wichtigen Fundamenten, die auf den folgenden Seiten erläutert werden. Ihr wichtigstes Fundament ist die *trova*, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden war. Obwohl diese zu Beginn ein Abbild der europäischen Liedkunst war, hatte sie schon Anfang der achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts ein eigenes nationales Profil entwickelt; vor allem dadurch, dass sie vaterländische Themen zur Sprache brachte und der heimischen Landschaft und der kubanischen Frau huldigte. Außerdem begann die Musik Eigenheiten im Rhythmus und in der Begleitung zu zeigen, die den aus Europa importierten Vorlagen fremd waren.

Weil die traditionelle *trova* von Männern aus dem Volk ohne akademische Ausbildung gesungen wurde, die ihre selbst komponierten Lieder vortrugen, zeigte sie immer neue Varianten, jeweils bedingt durch das Umfeld, aus dem ihre Schöpfer stammten. Die *trovadores* begleiteten sich gegenseitig mit der Gitarre und sangen ihre Lieder, deren Texten sie eine gewisse Lyrik zu geben versuchten. So bilden diese Lieder die verschiedenen Etappen der kubanischen Musik- und Sozialgeschichte ab.

Seit Ende des Unabhängigkeitskrieges und der spanischen Kolonialherrschaft und dem Beginn einer pseudorepublikanischen Phase unter der neokolonialen Politik der Vereinigten Staaten entwickelte die *trova* neue Themen in ihren Texten, die sich auf die sozialen Ereignisse des Landes bezogen. Im musikalischen Bereich war der Moment gekommen, in dem sich der *son* mit der *trova* zu mischen be-

gann. Er war aus den ländlichen und östlicheren Gebieten des Landes durch die Emigration vieler Musiker auf der Suche nach Arbeit in die Hauptstadt gelangt. Es entstand eine neue Ausdrucksform: die *trova sonera*.

Schon während der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts, nachdem mit Radio, Schallplatte und Kino die Massenkommunikation in Kuba Fuß gefasst hatte, nahm die *trova* kosmopolitische Züge an, obgleich sie dadurch nicht ihren nationalen Stempel verlor. Ein Jahrzehnt später wurde die *filin*-Bewegung geboren, deren Musik trotz des großen Einflusses nordamerikanischer Klangfolgen ein rein nationales Phänomen blieb. Sie war die Fortführung der *trova*-Bewegung. Thematisch beschäftigten sich die Texte ausschließlich mit der Liebe, wobei immer ein pessimistischer Tonfall vorherrschte. In jener Zeit breiteten sich die Musikboxen im Land aus, durch die in den Bars die sehr in Mode geratenen fatalistischen Lieder zu hören waren. Die so genannten *filin*-Stücke wurden meistens von ihren Komponisten, die sich mit der Gitarre begleiteten, selbst vorgetragen. Durch die Plattenfirmen wurden später viele instrumentelle Arrangements zum Schlechten hin verändert, so dass dieser Stil zum Ende der fünfziger Jahre völlig verfiel.

Nach dem Sieg der Revolution änderten sich die Texte völlig dahingehend, dass sie sich mehr mit der neuen sozialen Realität beschäftigten. Daher tauchte bereits Mitte der sechziger Jahre der Keim der *nueva trova* als eine erneuernde Bewegung der *trova* auf. Daher kann angenommen werden, dass der zweite für die Entstehung der *nueva trova* bedeutsame Faktor die kubanische Revolution ist. Der Bezug auf eine neue Realität führte notwendigerweise zu einem Wandel in den ideologisch-ästhetischen *Codes*, die auf dem Gebiet der Kunst und speziell des Liedes den neuen Lebensgeist im Land widerspiegeln sollten.

Sicher ist, dass die Revolution den Weg für die umfassende Entwicklung einer nationalen Kultur bereitete. Nach dem abruptem Bruch mit den bisherigen sozioökonomischen Strukturen gab es ab dem 1. Januar 1959 optimale Bedingungen für das Entstehen einer neuen kulturellen Epoche. Das Kulturprojekt der Revolution erhielt sein Profil 1961 durch die Grundgedanken in Fidel Castros *Worte an die Intellektuellen*. Diese wurden in der Deklaration des "1. Nationalkongresses für Erziehung und Kultur" 1971 offiziell bestärkt. Sie dienten als ethisches Vorbild für die Kulturschaffenden, die mit ihrem Werk



den neuen Gegebenheiten gegenüber aufgeschlossen waren. Auch die Gründung neuer Institutionen und Organe (Orchester, Ballett etc.) in den ersten Jahren der Revolution hatte große Bedeutung für die kulturelle Entwicklung des Landes. Begleitet wurde all dies von einer beispiellosen Alphabetisierungskampagne bis ins abgelegenste Dorf, die eine fruchtbare Basis für die wachsende kubanische Kultur bildete.

Ab Anfang der sechziger Jahre tauchten in der Literatur neue Inhalte auf. Die klassische Musikkultur schloss sich diesem Trend an und vertonte die neuen Gedichte revolutionären Inhalts. Die auch von Kino und Theater aufgegriffenen Themen bedingten ebenso die Suche nach einem neuen Standpunkt in der Funktionsmusik.

Pablo Milanés, Anfang der sechziger Jahre selbst noch *filin*-Musiker, schrieb 1965 sein Lied „Mis 22 años“, welches zu einer unbestrittenen Vorlage werden sollte, sogar für sein eigenes Werk. Die Verwendung der Gattung der *guajira* im zweiten Teil des Liedes, die dem Geist des *filin* im ersten Teil entgegen gestellt ist, stellte er intuitiv die Leitlinien für die Entwicklung der *nueva canción* auf. 1943 in Bayamo im östlichen Teil der Insel geboren, verschrieb sich Pablo seit seiner Kindheit der Musik. Er sang, laut eigener Aussage, dank der Beharrlichkeit seiner Mutter zunächst auf Familienfesten und bei Freunden, später auch bei Amateurwettbewerben in Radio und Fernsehen. Dank seiner Begabung schaffte es der außergewöhnliche Sänger, ab seinem 13. Lebensjahr immer wieder an diesen Wettbewerben teilzunehmen, bei denen er ein vielseitiges Repertoire darbot. Zu dieser Zeit, als er bereits in Havanna wohnte, bekam er den ersten Kontakt mit dem *filin*, vor allem durch die Werke von José Antonio Méndez, César Portillo de la Luz und Marta Valdés.

1959 begann er endlich seine berufliche Musikklaufbahn als Solist im „Cuarteto del Rey“. Mit einem großen Repertoire von *spirituals* spielten sie in Radio- und Fernsehprogrammen und manchmal auch in Kabaretts. Die Beratung und Unterstützung, die er in diesen Jahren von dem herausragenden kubanischen Folkloristen Luis Carbonell erhielt, hatte große Bedeutung für seine musikalische Ausbildung, denn Carbonell war es zu verdanken, dass Pablo die Werke der Komponisten universeller klassischer Musik, wie Johann Sebastian Bach, kennen lernte, sowie die kontrapunktischen Versionen, welche die „Swingle Singers“ basierend auf den Werken dieses Komponisten schufen.

Als Pablo 1962 mit dem Lied “Tú, mi desengaño” anfang, seine Facetten als Komponist weiterzuentwickeln, stülpte er den Liedern der ersten Zeit einen bestimmten musikalischen Synkretismus über, hauptsächlich beeinflusst von den Harmonien des *filin*, der Barockmusik und den Melodien Michel Legrands. Andere Lieder aus dieser Zeit sind “Estás lejos”, “Ya ves” und “El manantial”. Nachdem er etwa ein Jahr als Komponist und Sänger gearbeitet hatte, entschied er sich 1964, wieder einer Sängergruppe beizutreten, und zwar “Los Bucaneros”.

Als Pablo 1965 sein Lied “Mis 22 años” komponierte, findet sich in diesem künstlerischen Werk – nach den Worten des Komponisten – eine Hommage an alle musikalischen Ausdrucksformen, die er in den Jahren zuvor ausprobiert hatte. Über dieses Stück sagte er selbst:

Das Lied “Mis 22 años” war nicht das alleinige Ergebnis meiner Individualität, sondern das Produkt der täglichen Konfrontationen mit anderen Musikern, die mit mir darin übereinstimmten, dass wir nach neuen Wegen suchen mussten, um die Lieder unserer Zeit auszudrücken.<sup>1</sup>

Monate später, im Mai 1966, erschien zum ersten Mal eine Kulturzeitung der kubanischen Jugend: *El Caimán Barbudo*. In ihrer ersten Ausgabe wurden die ideologischen Prinzipien ihrer Mitarbeiter dargestellt, die in dem Grundsatzpapier “Nos pronunciamos” zum Ausdruck kamen. In diesem wurde dazu aufgerufen, die kubanische Alltagssprache in die Lyrik zu integrieren und das Verständnis für die lyrischen Möglichkeiten der Texte unserer *música popular* zu wecken. Die völlige Ablehnung schlechter Lyrik und inhaltsarmer, abgedroschener Floskeln wurde dabei deutlich. Zu den Unterzeichnern gehörten einige Journalisten und Dichter, die im ehemaligen Presseorgan *Mella* mit einem jungen, sechzehnjährigen Zeichenlehrling zusammen gearbeitet hatten, der neben seiner Arbeit dichtete. Später schrieb er Lieder zur Gitarre, von der er bis dahin nur sehr wenige Geheimnisse kannte. Daher ist es nicht verwunderlich, dass am 1. Juli 1967, als der *El Caimán Barbudo* zu seinem einjährigen Bestehen im Theatersaal des *Museo Nacional de Bellas Artes* eine Dichterlesung und einen Konzertabend organisierte, neben den Dichtern und der *trovadora* Teresita Fernández, der zwanzigjährige Liedermacher Silvio Rodríguez auftrat, der jetzt nicht mehr Zeichner war. In einem Interview der

<sup>1</sup> Gespräch mit Pablo Milanés am 3.9.1983.

am selben Tag erschienenen Zeitschrift *Juventud Rebelde* erklärte Silvio Rodríguez:

Die kubanischen Komponisten müssen die Texte ihrer Lieder überwinden. [...] Meine Absicht bei der Komposition ist es, die kubanische Jugend und das Publikum generell an einen neuen Typ von Musik zu gewöhnen, der eine höhere Qualität besitzt, ohne das Werk der vielen zeitgenössischen kubanischen Komponisten gering zu schätzen, die einen wohlverdienten Platz in der Gunst des Publikums haben.<sup>2</sup>

Diese Äußerung sollte deutlich machen, dass die hauptsächlich nord-amerikanischen Einflüsse, die über ein halbes Jahrhundert auf die Musik gewirkt hatten und die in Bezug auf die kulturellen Bedürfnisse der neuen Gesellschaft hinfällig geworden waren, sich nicht unmittelbar in Luft auflösen würden. Wenngleich auf ideologischem Gebiet ab 1961 die Konzepte feststanden, waren die formalen Aspekte der Kunst noch nicht klar, angefangen bei der Notwendigkeit einer anderen Sprache, um den neuen Inhalt auszudrücken. Ein sehr bekanntes Beispiel dieses scharfen Widerspruchs kommt aus dem Bereich der kubanischen Populärmusik. 1967 kam es zu einem öffentlichen Streit, wie der folgende Auszug aus einem Text der Zeitung *Juventud Rebelde* darlegt:

Es ist wahr, dass unsere nationale Volksmusik extrem ins Hintertreffen geraten ist, dass sich unsere Autoren, mit wenigen Ausnahmen, in Gattungen festgefahren haben, die nicht mehr gefallen und dass sie nichts für die Weiterentwicklung der jeweiligen Stile tun. Ich nehme an, dass aus diesem Grund die Invasion ausländischer Musik auf unseren Tanzböden stattgefunden hat.<sup>3</sup>

Etwas später veröffentlichte ein weiterer selbst ernannter Experte seinen Aufruf in der Presse: "Ich schlage vor, dass sich Arbeitsgruppen aus Komponisten, Musikern und Dichtern bilden. Sie sollen die Plattheit in den Texten beseitigen, die dem Niveau der Kultur widerspricht, das unser Volk nach der Revolution anstrebt ...".<sup>4</sup>

Es ist offensichtlich, zumindest nach den Meinungen in den Massenmedien, dass zu dieser Zeit eine Musik fehlte, welche den Geschmack der Hörerschaft traf. Gleichzeitig entsprach die internationale Kommerz-Musik dem äußerst mittelmäßigen Geschmack jener Epo-

---

<sup>2</sup> *Juventud Rebelde*, 1.7.1967, S. 2.

<sup>3</sup> *Juventud Rebelde*, 7.9.1967, S. 2.

<sup>4</sup> López (1967: 4).

che. Hinzu kam, dass es in der Programmgestaltung bei Fernsehen und Radio zu einer Krise kam, da das kapitalistische kommerzielle Konzept in Bezug auf die Gestaltung und den Schwerpunkt der Programme beibehalten wurde und so die Widersprüche innerhalb des Musikschaffens noch deutlicher zum Vorschein kamen.

Daher begann – als logische und natürliche Gegenbewegung – eine Gruppe begabter junger Leute, Schriftsteller, Designer, Dichter, Musiker, usw., die schon nach der Revolution ausgebildet worden waren, sich Gehör zu verschaffen. Ihr Ziel war es, neue, bessere Ideen im Bereich der Kunst durchzusetzen. Einige Absolventen der Journalistenschule der Universität von Havanna und eines Kurses für Radio- und Fernsehredakteure bzw. -autoren begannen, neuartige Programme zu ersinnen, so zum Beispiel “Mientras Tanto”, ein Fernsehprogramm, in dem Silvio Rodríguez seine Lieder und ihre neue Ästhetik präsentierte. Die wichtigsten Personen, die sich gegen die vereinfachenden und banalisierenden Tendenzen in der Musik wehrten, waren Silvio Rodríguez, Pablo Milanés und Noel Nicola.

Ein dritter für die Entstehung und Gestaltung der *nueva trova* wichtiger Faktor war die internationale Bewegung des neuen Liedes (*nueva canción*), die in Lateinamerika, den USA und einigen europäischen Ländern während der sechziger Jahre entstand. Ein geeigneter Rahmen, um diese Bewegung in Szene zu setzen, war die Feier anlässlich der “1. Internationalen Begegnung des Protestliedes”, die von der *Casa de las Américas* organisiert worden war und das Zusammenreffen der Künstler aller Kontinente in einem Moment internationaler politischer Erschütterungen ermöglichte; man bedenke den Vietnamkrieg und die Verschärfung der diktatorischen Unterdrückung in Lateinamerika. Das Abschlussdokument dieses Treffens legte klar die ästhetisch-künstlerischen Prinzipien der Teilnehmer dar:

Das Lied ist eine Waffe im Dienste des Volkes, nicht ein vom Kapitalismus benutztes Konsumprodukt, um das Volk zu entfremden. [...] Die Aufgabe der Schöpfer des Protestlieds ist es, ausgehend von den Problemen der Gesellschaft in der sie leben, ein klares Bekenntnis zum Volk zu entwickeln.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Resolución Final del ‘I Encuentro Internacional de la Canción Protesta’”. Casa de las Américas, 1967.

Drei Tage lang wurden Sitzungen abgehalten, in denen die Delegierten zum einen inhaltliche Aspekte der Musik volkstümlicher Herkunft und zum anderen die Haltung der Bewegung zum Befreiungskampf der unterdrückten Völker und gegen die rassistische Diskriminierung sowie zur kubanischen Revolution festhielten. Die Delegierten beschrieben die Entwicklung des politischen Liedes in ihren jeweiligen Ländern und sammelten Meinungen zu Themen, die später in der kämpferischen Abschlussresolution des Treffens vorgestellt und analysiert wurden. Einer der Teilnehmer, der uruguayische Sänger und Komponist Daniel Viglietti, stellte es so dar: „Das Treffen hat uns vor Augen geführt, dass wir keinesfalls allein sind, falls wir jemals den Fehler gemacht haben sollten, dies zu glauben. Wir finden auf allen Kontinenten dieselbe suchende, anklagende Haltung, eine mehr oder weniger ähnliche Formulierung ...“.<sup>6</sup>

Die „1. Internationale Begegnung des Protestliedes“ wirkte wie ein Katalysator auf die kubanischen Liedermacher. Kurze Zeit später wurde das „Zentrum des Protestliedes“ gegründet, in dem sich begabte junge Leute trafen, die diese Form des sozialen und engagierten Liedes pflegten. Die Komponisten bildeten eine Gruppe, die nach und nach die Anerkennung von offizieller Seite erhielt. Vor allem Silvio Rodríguez, Pablo Milanés und Noel Nicola zeichneten sich dadurch aus, Lieder revolutionären und populären Inhalts zu schreiben, ohne dabei die poetische Qualität zu verlieren. „La era está pariendo un corazón“ von Silvio und „Por qué“ von Pablo sind nur zwei Beispiele, für die hohe Akzeptanz, welche die Lieder dieser Komponisten zu jener Zeit beim Publikum und vor allem bei der Jugend hatten. Das „Zentrum des Protestliedes“ verwandelte sich aber nicht nur nach und nach in ein Informationszentrum für diese jungen Talente, sondern ermöglichte über verschiedene Aktivitäten auch die Kommunikation mit der Bevölkerung und die Präsenz im Fernsehen. Dort wurde einmal im Monat ein Programm mit dem Namen „Begegnung mit dem Protestlied“ ausgestrahlt. Weitere Persönlichkeiten, die sich in dieser Zeit mit der Bewegung verbunden fühlten, waren Martín Rojas, Eduardo Ramos, Belinda Romeu, Vicente Feliú und die Quartette „Los Dimos“ und „Los Cañas“, die ersten Gruppen, die Lieder politischen Inhalts in ihr Repertoire aufnahmen. Ebenso schlossen sich ihr

---

<sup>6</sup> Vgl. Viglietti (1979: 12-18).

die bekannten Sängerinnen Elena Burke und Omara Portuondo an, die dafür sorgten, dass die Werke von Silvio und Pablo große Verbreitung fanden. Das "Zentrum des Protestliedes" existierte zwei Jahre, in denen monatliche Aktivitäten und Begegnungen zum Thema des sozialen Liedes organisiert wurden. Viele Lieder entstanden bei diesen Treffen und anlässlich der monatlichen Fernsehprogramme.

1969 wurde die "Grupo de Experimentación Sonora" des Kubanischen Filminstitutes, ICAIC, gegründet, deren Ziel es war, jene Gruppe begabter Künstler zusammenzubringen, die sich lose um die *Casa de las Américas* scharte. Dort sollte gemeinsam eine tiefgreifende Analyse der kubanischen Populärmusik durchgeführt werden, unter Leitung des Komponisten, Gitarristen und Orchesterdirektors Leo Brouwer. Der Name – "Grupo de Experimentación Sonora" – beschrieb zugleich die Arbeitssystematik: die experimentelle Analyse der Musikproduktion. Mit Ausnahme einiger weniger, die komplementäre technische Kenntnisse besaßen, wie zum Beispiel Sergio Vítier, bestand der Rest der Gruppe aus Amateuren. Daher diente die erste Etappe dem intensiven Lernen und der Ausbildung, für die ein spezieller eineinhalbjähriger Kurs eingerichtet wurde, in dem die jungen Leute die notwendigen Techniken lernten. Ende 1969 kam es zur ersten Studioaufnahme der Gruppe, mit einer Gitarre, einer Flöte und einem *llavero* (Schlaginstrument). Dies war der Auftakt einer Vielzahl von Aufnahmen: Gruppeneinspielungen, Solowerke, Instrumentalmusik usw. Für jeden einzelnen Musiker war die "Grupo de Experimentación Sonora" eine wichtige Schule, in der er technisches Wissen vermittelt bekam und das Handwerk erlernte. Als Ergebnis dieser intensiven Schaffenszeit nahm die Gruppe viele Filmmusiken auf – Dokumentar- und Spielfilme –, spielte acht Alben ein und gab unzählige Konzerte.

Schon 1972, aufgrund der im ganzen Land zunehmenden Zahl von *trovadores*, wurde das "1. Treffen der jungen *trovadores*" abgehalten. Dessen Ziel war es, den Meinungsaustausch zwischen den jungen Musikern aus den verschiedenen Provinzen zu fördern und die musikalische Entwicklung dieser Musik zu unterstützen. In der Hitze dieses Treffens wurde die so genannte "Bewegung der *nueva trova*" gegründet, deren Hauptziel es war, die Organisationsstruktur der Gesamtbewegung zu vervollständigen, um eine größere Effizienz und einen größeren Zusammenhalt zu erreichen.

Von da an wurde die Organisation der Bewegung durch die bestehenden örtlichen Möglichkeiten bestimmt. Sie besaß jetzt eine Struktur mit nationaler Reichweite, die einerseits die Aufmerksamkeit des Nationalen Kulturrats auf sich zog und andererseits die politische Ausrichtung der "Kommunistischen Jugendbewegung" übernahm. Mit der Organisation dieser Bewegung war im ganzen Land der Grundstein für die Entwicklung der *nueva trova* gelegt. Seither trat die nationale und internationale Ausrichtung der "Bewegung der *nueva trova*" besonders hervor. Dabei muss bedacht werden, dass es sich hier nicht um eines der kulturellen Phänomene handelte, das mit Plakaten für sich warb und hinter Vorhängen auf den Applaus des jubelnden Publikums wartete: Die Künstler der "Bewegung der *nueva trova*" traten nicht nur in den Theatern des Landes auf, sondern auch in Arbeitszentren, Schulen, Militärkasernen oder auf Zuckerplantagen und politischen Kundgebungen, um dem Volk seine Musik vorzuspielen.

Durch neue Generationen von Musikern und neue historische Umstände hat das künstlerische Schaffen dieser Bewegung über die Jahre seine Kraft erhalten und ständig neue kreative Schübe bekommen. Von daher gibt es auch zwischen den jüngsten *trovadores* und den "alten" der *nueva trova* keinen Bruch. Das Gegenteil ist der Fall: Ihre Beziehung ist vom Geist der Kontinuität geprägt und lässt Werke entstehen, die von der Persönlichkeit jedes einzelnen Komponisten geprägt sind. In diesem Sinne hat das Zusammenleben der "Jungen" und "weniger Jungen" innerhalb der Bewegung während der mehr als zwanzigjährigen Koexistenz zu einer sich gegenseitig befruchtenden Beziehung geführt. Carlos Varela, Santiago Feliú, Alberto Tosca, Gerardo Alfonso und Frank Delgado sind die wichtigsten Namen, die während der achtziger Jahre damit begannen, auf eigene Faust die neue kubanische Wirklichkeit zu reflektieren. Sie unterscheiden sich in musikalischer Hinsicht von ihren Vorgängern durch größere Nähe zur Rockmusik oder zur Mischung verschiedener Musikstile.

Ebenso brachten während der neunziger Jahre die umwälzenden Ereignisse auf internationaler Ebene, die auch sehr deutlich in Kuba ihren Widerhall fanden, eine neue Gruppe junger Komponisten hervor, die eine eigenwillige Art hatten, sich auszudrücken. Zu nennen sind hier Musiker wie Gema y Pável, Ihosvany Caballero, Alejandro Caballero, Lucha Almada oder die Gruppen "Superávit", "Cachibache" und "Cuatro Gatos". In deren Projektion offenbart sich das

“Schicksal der fortwährenden Defensive, eine unglaubliche Rohheit, bedingt durch die Zeiten, in denen sie aufwachsen mussten”.<sup>7</sup> Nach und nach tauchten weitere Musiker auf, wie Fernando Becquer, Axel Milanés, Diego Cano, Rita del Prado, Heydi Igualada und Silvio Alejandro.

Wichtig ist, die Beteiligung der *nueva trova* an den verschiedenen Wettbewerben und anderen musikalischen Ereignissen im Land hervorzuheben. Im Wettbewerb “Adolfo Guzmán” sowie in der jährlichen Auswahl des Fernsehprogramms “Todo el mundo canta” war das Genre *nueva trova* immer unter den mit Preisen ausgezeichneten Aufführungen. Das Gleiche geschah auf den Festivals des *son* und der *canción popular*. Daneben gab es natürlich bis Mitte 1986 die von ihrer eigenen Organisation durchgeführten Veranstaltungen, wie die *festivales de la nueva trova* und die “Tage des Politischen Liedes”. Viele Mitglieder der Bewegung haben Preise des staatlichen *Labels* EGREM und auf der jährlichen Musikmesse “Cubadisco” gewonnen.

Die *nueva trova* hat in vielen Ländern ihre Botschaft hinterlassen, und es gibt immer noch ständig Anfragen nach neuen Tourneen. Auf lateinamerikanischen und europäischen Bühnen konnten die kubanischen *trovadores* ihre Qualität beweisen. Sie nahmen an vielen internationalen Festivals und Tagen des politischen Liedes teil.

Obwohl die *nueva trova* in unserem Volk ein hohes Prestige erreicht hat und starke Anerkennung fand, so hat sie im Ausland einen weit größeren Bekanntheitsgrad erreicht, indem sie politische Gräben überwand und die solidarische und brüderliche Nachricht des kubanischen Volkes in andere Regionen der Welt trug, auch wenn gar keine Beziehungen zwischen den jeweiligen Regierungen bestanden. Die Lieder der *nueva trova* haben sich außerdem zu einer Quelle der Inspiration für andere Kunstformen entwickelt. Dies zeigen die Aufführungen der Kompanie “Danza Nacional de Cuba” zur Musik von Silvio und Pablo, die Stücke der Theatergruppe “Teatrova” in Santiago de Cuba sowie in der bildenden Kunst die Bilder und Skulpturen, die sich auf Metaphern aus Liedern der *trovadores* beziehen. Ebenso eng verbunden sind die Lieder der *nueva trova* mit der Poesie: angefangen mit der Vertonung von Werken José Martí bis hin zu den musikalisch begleiteten Dichterlesungen, die seit Beginn der Bewegung durchge-

---

<sup>7</sup> López Sánchez (2001: 197).



führt werden. Die Auswirkungen der *nueva trova* auf das Kino wurde bereits erörtert. Innerhalb der Oper kreuzte Virulo mit seinen *operas-sones* zwei Genres, und Angel Quintero schuf die *opera-trova* "Donde crezca el amor". In diesem Sinne ist zu betonen, dass das musikalische Schaffen der *nueva trova* in formaler Hinsicht keine Grenzen kennt: So kommt es zu den unterschiedlichsten musikalischen Verbindungen, wie der von Silvio mit dem klassischen Pianisten Frank Fernández oder mit den Gruppen "Los Van Van" (*timba*) und "Afrocuba" (Jazz). Weitere Beispiele sind die von Pablo Milanés mit "Los Papines" oder dem Nationalen Symphonieorchester aufgenommenen Stücke.

Bezüglich der Wirkung der *nueva trova* auf das lateinamerikanische Liedgut könnte man Folgendes feststellen: Die *nueva trova* ist zwar erst in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden, als sich in Chile schon eine starke folkloristische und Liedermacher-Bewegung entwickelt hatte und in Argentinien und Brasilien ein ähnlicher Prozess im Gange war, aber sie hat in wenigen Jahren – vor allem durch die neuen gesellschaftlichen Umstände – eine derartige Reife erlangt, dass sie bei ihrer ersten Auslandstournee –nach Chile – den chilenischen Sängern zufolge tiefe Eindrücke für die nachfolgenden Werke hinterlassen hat. So schreibt der Mexikaner Mario Díaz Mercado in seiner Arbeit "La Nueva Canción y los medios de comunicación" Folgendes:

Der Kontakt mit der kubanischen *nueva trova*, vor allem ab 1975, dem Jahr, in dem zum ersten Mal "La Misión Cultural Cubana" mit Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola und Sara González nach Mexiko kam, beginnt die Jugend zu beeinflussen, die jetzt – neben den kubanischen Themen – neue Fragen aufwirft. Es beginnt ein positiver Wandel, der zur Suche nach dem Nationalen führt und zu existentiellen Fragestellungen, die weltweite Auswirkung haben können.<sup>8</sup>

Andere Persönlichkeiten, die der Bewegung der *nueva canción* in Lateinamerika angehören, bestätigen den Einfluss, den die *nueva trova* auf die Entwicklung dieser Strömung auf dem Kontinent ausübt. Besonders wichtig ist hierbei die Tatsache, dass die kubanische *trova* für viele Sänger nicht nur ein musikalisches Phänomen darstellt, sondern auch eines der effektivsten Mittel, um die ehrliche, solidarische

---

<sup>8</sup> Mario Díaz Mercado (1982): "La nueva canción y los medios de comunicación". (Arbeitspapier, präsentiert auf dem "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", México City).

und revolutionäre Botschaft des kubanischen Volkes dem Rest der Welt und speziell Lateinamerika zu überbringen.

Die *nueva trova* und die *nueva canción latinoamericana* basieren auf der Übereinstimmung ihrer Ideale, also auf dem Gefühl der kontinentalen Solidarität und der Sehnsucht nach Einheit in ganz Lateinamerika. Dieser Sehnsucht verleihen sie im Schlusssatz des Manifestes zum "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", 1982 in Mexiko Ausdruck: "Unser Gesang besteht aus einer einzigen Stimme, denn das Vaterland ist Amerika".<sup>9</sup>

Übersetzung: Christine Mialkas

### Literaturverzeichnis

- López, Oscar Luis (1967): "Situación de la música popular". In: *Juventud Rebelde*, 14.9., S. 4.
- López Sánchez, Antonio (2001): *La canción de la nueva trova*. Havanna, S. 197.
- "Silvio, compositor, 20 años, habla de...". In: *Juventud Rebelde*, 1.7.1967, S. 2.
- "Sobre el facilismo de las canciones, opinan". In: *Juventud Rebelde*, 7.9.1967, S. 2.
- Viglietti, Daniel (1979): "Daniel Viglietti, el oficio de la expresión". In: *Revolución y Cultura* Nr. 78, S. 12-18.

---

<sup>9</sup> Manifest des "I. Forum de la Nueva Canción Latinoamericana", México, 1982.

Leonardo Acosta

**Zwischen Havanna und New York.  
Wurzeln und Entwicklung des afrokubanischen  
und afrolateinamerikanischen Jazz**

Ein halbes Jahrhundert lang wurde die Geschichte der Musik, die heute als Latin-Jazz bekannt ist und die ich lieber als afrolateinamerikanischen Jazz bezeichnen möchte, so geschrieben, dass sie mit dem afrokubanischen Jazz oder “Cubop” begann, aus der Taufe gehoben von Mario Bauzá mit der Band “Machito and his Afroclubans” und – etwas später – von Dizzy Gillespies Band, in der der Kubaner Chano Pozo spielte.

Kritiker und Chronisten wie Marshall Stearns, Max Salazar und John Storm Roberts haben die wichtigsten Umstände der Entstehung und Entwicklung dieses Genres – oder besser, dieser Fusion zwischen Jazz und afrokaribischer Musik – beschrieben. Seither hat die nachfolgende Kritikerschaft sich auf diesen Blickwinkel beschränkt.<sup>1</sup>

Der Beitrag dieser drei Autoren war entscheidend, um die zentralen Punkte herauszuarbeiten und ein Interesse an diesem Thema hervorzurufen. Aber wie es so ist, war der Beitrag eines jeden von ihnen unterschiedlich. Während Stearns die wichtigste Rolle bei der Entstehung des “Cubop” der Zusammenarbeit von Chano Pozo und Dizzy Gillespie um 1947 zuschreibt, hat Salazar Namen und Daten korrigiert, um als wirklichen Meilenstein dieses Genres die Komposition “Tanga” von Mario Bauzá aus dem Jahre 1943 herauszustellen, die von “Machito and his Afroclubans” eingespielt worden war. So hat er die fundamentale Rolle Bauzá für die Entstehung und Entwicklung des afrolateinamerikanischen Jazz für die Nachwelt gesichert. Roberts wiederum zeichnet ein sehr umfassendes Bild von den Vorläu-

---

<sup>1</sup> Die Begriffe “afrokubanischer Jazz” und “Cubop” können synonym benutzt werden. Der erste der beiden wurde von Bauzá geprägt, der zweite entstand später und wird entweder Dizzy Gillespie oder dem Komponisten und Arrangeur Johnny Mandel zugeschrieben.

fern dieser Musik in den USA vom Ende der zwanziger Jahre an und sogar noch davor.<sup>2</sup>

Zweifelloos hat Marshall Stearns in seiner *Geschichte des Jazz* Fakten von großer Wichtigkeit zutage gefördert, die meiner Meinung nach nicht das gebührende Interesse gefunden haben und die zu weitergehenden Untersuchungen in diese Richtungen hätten führen können. Sein Buch wurde sogar als romanhaft oder anekdotisch und zu wenig musikwissenschaftlich kritisiert, zum Beispiel von Günther Schuller.<sup>3</sup> Trotz der großen Bewunderung, die ich dem musikwissenschaftlichen Werk von Schuller entgegenbringe, erscheint mir die geringe Wertschätzung des Klassikers von Stearns ungerecht, da dieser für seine historische Untersuchung immerhin die Hilfe von Anthropologen wie Melville Herkovits und Fernando Ortiz in Anspruch genommen hat, vor allem für die ersten Kapitel. Sehr interessant sind auch seine Zeilen über die verschiedenen Musikstile der Antillen und den Rest der Karibik, die er mit der kreolischen Musik von New Orleans vergleicht und sie als Quellen für die Geburt des Jazz begreift.<sup>4</sup> Stearns beschränkte sich nicht darauf, sich sein Wissen anzulesen oder es aus persönlichen Gesprächen mit Experten der karibischen Musik zu beziehen, sondern er bereiste die Länder und belegte so die große Bedeutung Kubas, Haitis, Martiniques und anderer karibischer Inseln für die Geburt und die Weiterentwicklung des Jazz.

Es ist allgemeiner Konsens, dass der Jazz aus der Mischung zweier großer Musiktraditionen entstanden ist: der Europas und der Westafrikas. Aber niemals wird ausreichend beachtet, dass seine Entstehung Ende des 19. bis Anfang des 20. Jahrhunderts genau in New Orleans kein Zufall war. Nur dort konnte sich der Jazz als Amalgam einer kreolischen Musik – um das Phänomen in groben Zügen zu beschreiben – bilden, ähnlich den Musiken der spanischen und französischen Karibikinseln und der Musik, die in den Plantagen von Louisiana oder in anderen südlichen Staaten entstanden war, in denen sich die afrikanischen und angelsächsischen Traditionen vermischt hatten. Aus der kreolischen Tradition ist der Ragtime entstanden, während der

---

<sup>2</sup> Vgl. Stearns (1956); Roberts (1979); Salazar (1993).

<sup>3</sup> Vgl. Schuller (1968).

<sup>4</sup> Eine Zeit lang vertrat Leonard Feather die These, dass der Jazz gleichzeitig in verschiedenen Städten außer New Orleans (Kansas, Memphis etc.) entstanden sei. Diese These stellte sich als falsch heraus (vgl. Feather 1959).

Blues und die Gospellieder aus den noch schwärzeren Bevölkerungsschichten hervorgegangen sind. Ich muss auf dem schematischen Charakter des hier Gesagten bestehen, denn in Wirklichkeit war dieser Prozess wesentlich komplexer. Aber ich möchte die Wichtigkeit dieser kreolischen oder Mestizenmusik hervorheben, die Genres wie *contradanza*, *danza*, *habanera*, *beguin*, *Quadrille*, *cakewalk*, *Ragtime*, *danzón* und andere hervorgebracht hat, welche die Mischung des Afrikanischen mit dem Romanischen (aus Spanien oder Frankreich) in sich tragen und deren Spuren in der musikalischen Produktion dieser Region bis weit ins 20. Jahrhundert sichtbar sind.<sup>5</sup>

Andererseits wird bei der Entstehung des Jazz die Rolle der afrokubanischen Musik seit den vierziger Jahren betont; dies vor allem wegen der Präsenz kubanischer Musiker wie dem Kornettisten Manuel Pérez (\*1863) in den ersten Jazzbands in New Orleans im ausgehenden 19. Jahrhundert.

In diesem Zusammenhang sind verschiedene Phasen musikalischer Kontakte zwischen Kuba und den USA zu benennen, teilweise bedingt durch mehr oder weniger starke Migrationsbewegungen, vor allem von Kubanern nach Nordamerika. Hier eine kurze Zusammenfassung der Migrationen und ihrer Ursachen:

- Die Anwesenheit von schwarzen und weißen Kubanern in New Orleans nachdem Louisiana zwischen 1764 und 1800 von Frankreich an Spanien abgetreten worden war, wobei alle Kubaner und Kreolen zu dieser Zeit als „Spanier“ bezeichnet wurden. Als die spanische Herrschaft über Louisiana und Florida endete, verließen viele von ihnen diese Gebiete.
- Die Beteiligung Spaniens an der Seite Frankreichs im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen Großbritannien. Dabei wurden auch kubanische Truppen eingesetzt, vor allem die *Batallones de Pardos y Morenos* (Einheiten von Mulatten und Schwarzen). Aus diesen Truppen gingen später in Kuba die ersten schwarzen Brassbands hervor sowie einfache Tanzorchester, die *contradanzas* und *danzones* spielten.
- Im 19. Jahrhundert gab es eine ansteigende Emigration von Kubanern in die Vereinigten Staaten, ausgelöst durch die Kämpfe zwi-

---

<sup>5</sup> Vgl. Acosta (1982); Martínez Furé (1997); Jahn (1958).

schen Kuba und Spanien. Die aus politischen Gründen ins Exil gegangenen Kubaner siedelten sich hauptsächlich in New York, Philadelphia, Tampa und Cayo Hueso (Key West) an. Unter ihnen befanden sich auch Musiker, z.B. der Pianist und Komponist Ignacio Cervantes. So kam es seit 1850 in New York auch zur Veröffentlichung von Noten kubanischer Musik.

- Das Verbot der Sklavenhaltung in Kuba 1886 rief einen Exodus von ehemaligen Sklaven aus den Plantagen in die Städte hervor. Aufgrund der wenigen Arbeitsmöglichkeiten waren sie häufig gezwungen, weiterzuziehen, u.a. nach New Orleans, Veracruz (Mexiko) oder Zentralamerika.
- Eine gegenläufige Bewegung setzte mit Ende des spanisch-kubanischen Krieges (1898-1902) und der US-amerikanischen Militärintervention ein: Viele Exilkubaner kehrten auf die Insel zurück, einige von ihnen mit den amerikanischen Truppen. Es kamen auch Bataillone von schwarzen Nordamerikanern nach Kuba. Von diesen blieben nach dem Krieg einige auf der Insel, unter ihnen Musiker wie “Santiago” Smood, der auf seinem Banjo den Blues spielte, aber nach einiger Zeit auch *sones* und *boleros* interpretierte. Auch ein kubanischer Musiker, der in New York studiert hatte, kam mit den Truppen zurück in die Heimat: Pedro Stacholy war 1914 der Gründer der ersten uns bekannten Jazzband auf Kuba. Zwischen 1900 und 1905 besuchten außerdem die Musiker W. C. Handy und Jelly-Roll Morton Kuba, großartige Vertreter des Blues und des Ragtime, den beiden Säulen des Jazz.
- Weitere Auswanderungswellen von Kubanern in die USA gab es zwischen dem Ende der zwanziger Jahre und 1940, ab 1960 und schließlich zu Beginn der neunziger Jahre. Die erste dieser Wellen ermöglichte – neben der zur selben Zeit stattfindenden massenhaften Migration von Puertoricanern – die Geburt des afrokubanischen Jazz im New York der vierziger Jahre.<sup>6</sup> Zur gleichen Zeit schossen in Kuba Jazzbands wie Pilze aus dem Boden und übertrugen die kubanische Tanzmusik auf dieses Orchesterformat. Parallel entstand eine Jazzbewegung, die sich dem Swing und dem Bebop widmete und später dem “Cubop” sowie den beiden “Fu-

---

<sup>6</sup> Vgl. Acosta (1999/2000).

sions-Genres” *mambo* und *filin*, die beide vom Jazz beeinflusst waren.<sup>7</sup>

Ohne Zweifel gibt es neben der Verbindung Havanna-New York weitere interessante Fakten, wie zum Beispiel den Erfolg der afrokubanischen Musik in einigen europäischen Ländern, mit dem Zentrum Paris. Denn obwohl viele Jazzbands (“Hermanos Palau”, “Hermanos Castro”, “Casino de la Playa”) in den dreißiger Jahren in Havanna Aufnahmen machten, stammen die einzigen Einspielungen von kubanischen Orchestern dieser Zeit, die erkennbare Elemente des Jazz enthalten, aus Paris. Ein erwähnenswertes Beispiel findet sich auf einer CD-Serie, die seit 1988 herausgegeben wird: die Aufnahmen des Orchesters von Filiberto Rico, das unter dem Namen “Rico’s Créole Band” auftrat. In ihm spielten auch Musiker von den französischen Antillen, wie der Trompeter Abel Beaugard (Guadelupe), der Schlagzeuger Flavius Notte und der Sänger Orphélie (beide Martinique).<sup>8</sup>

Der Saxophonist und Klarinettist Filiberto Rico war 1926 mit seiner Band in Paris angekommen, gleichzeitig mit Emilio Barreto und seinen “Hermanos Barreto”. Ihnen folgten viele weitere kubanische Orchester von Oscar Calles, Don Aspiázú, Julio Cueva, die “Hermanos Castellanos” und die “Lecuona Cuban Boys”. Rico spielte aber nicht nur in Paris: Mit den “Jackson Rhythm Kings” tourte er durch Europa. Zurück in Paris arbeitete er u.a. mit dem haitianischen Klarinettisten Bertin Salnave und der US-Sängerin Elisabeth Welch zusammen.<sup>9</sup>

Diese ungewöhnliche Strömung, die in Paris entstanden war, vereinigte erneut in einer Musik drei Faktoren, die auch im Jazz von New Orleans zu finden waren: die afrokaribischen Musikstile Kubas und Puerto Ricos, die kreolische Kultur der französischen Antillen und den *Hot Jazz* aus den USA. Dessen ungeachtet wurde diese Strömung in Kuba und in den USA bis heute ignoriert. In den neunziger Jahren – durch die Wiederauflage der Aufnahmen in Frankreich – tauchte sie

<sup>7</sup> Vgl. Acosta (2001).

<sup>8</sup> Höre die Alben “Cubans in Paris” 1930-1938 (Harlequin 1988, HQ 2063); “Rico’s Creole Band” (Harlequin 1994, HQ CD 41). Interessant auch die Begleittex-te.

<sup>9</sup> Vgl. Acosta (2001).

wieder auf und schien wie ein exotischer Vogel, dem man nur in Europa Aufmerksamkeit geschenkt hatte. Schon in den dreißiger Jahren klang der Stil dieser Bands veraltet, denn im Jazz begann damals die Ära des Swing. Wie auch immer, diese Musik ist jener in New Orleans zu Beginn des 20. Jahrhunderts sehr ähnlich, manchmal ist sie aber den karibischen Rhythmen gegenüber etwas aufgeschlossener, so zum Beispiel dem *son*, dem *beguin*, der *danza* oder dem *bolero*.

Meiner Meinung nach muss man zugeben, dass es sich bei dieser Fusions-Musik in Paris und Havanna eher um einen wichtigen Vorgänger des heutigen afrolateinamerikanischen Jazz handelt als bei der Musik der nordamerikanischen Bigbands jener Epoche; hauptsächlich, weil die wenigen kubanischen Aufnahmen, die in Havanna gemacht wurden, von größerer Authentizität sind als die Versuche der US-Bands, in denen das afrolateinamerikanische Element nur in einer sehr oberflächlichen Weise verwendet wurde.<sup>10</sup> Eines der besten Beispiele für das, was die Jazzbands zu Beginn der dreißiger Jahre in Havanna produzierten, findet sich auf der CD, die dem Buch von Cristóbal Díaz Ayala beiliegt: Die Version des "St. Louis Blues", gespielt vom "Orquesta Hermanos Castro" im Jahre 1931, präsentiert er uns als den ersten Fall einer Fusion.<sup>11</sup> Ich glaube, dass es sich hierbei zwar um einen Vorläufer handelt, der allerdings noch keine Fusion des Jazz und der afrokubanischen Musik darstellt. Dies vor allem deshalb, weil in dem Stück keine Jazzimprovisationen vorkommen, aber auch wegen des Stückes selbst. Denn der "St. Louis Blues" von W. C. Handy ist keine reine Jazz- oder Bluesnummer, sondern als eine Art Hommage an den Blues geschrieben in einer mehr rhapsodischen Art (ein wenig nach Art der "Rhapsody in Blue" von George Gershwin). Die "kubanisierte" Version ist eine Verbindung des Originals mit Passagen des Stückes "El Manisero", gespielt mit afrokubanischer Perkussion und ebensolchen Rhythmen. Dieses war eine übliche Praxis der kubanischen Jazzgruppen jener Zeit. Stücke von "Rico's Créole Band" wie zum Beispiel "Tony's Wife", "Mon Aimé Doudou Moin" oder "Isabelita" (1934) sind eindeutig jazziger und eher geeignet, als Fusion bezeichnet zu werden.

---

<sup>10</sup> Vgl. Roberts (1979).

<sup>11</sup> Vgl. Díaz Ayala (1998).



Die Eingliederung von Perkussions-Instrumenten und afrokubanischen Rhythmen war der wichtigste Schritt, um später zum “Cubop” und zum Latin-Jazz zu gelangen.<sup>12</sup> Hier kann ich das Thema nicht vertiefen. Ich möchte nur anmerken – 50 Jahre danach – dass dies nicht der einzige und auch kein unentbehrlicher Faktor war, denn für sich alleine genommen wäre er nicht in der Lage, das gewünschte Amalgam zu bilden. Das beste Beispiel hierfür ist der Bebop-Saxophonist Charlie Parker mit seinem Quintett in den vierziger Jahren: Dort spielten die besten kubanischen und puertoricanischen Percussionisten und trotzdem schafften sie es nie, eine wirkliche Fusion der beiden Musikstile zu erreichen. Meine Absicht ist es, die Nutzung der afrokubanischen Rhythmen und Perkussion im Jazz als nur eine der Vorgehensweisen darzustellen, um zu einer organischen Synthese zu kommen, deren Elemente in groben Zügen die folgenden sein würden:

- Nutzung der afrokubanischen Rhythmen und Perkussion im Jazz.
- Spiel von kubanischen (oder lateinamerikanischen) Musikthemen in Jazzform.
- Existenz von Jazz- und Bluesthemen sowie nordamerikanischen Liedern mit “lateinamerikanisierten” Rhythmen.
- Nutzung des Jazzband-Formats in der afrolateinamerikanischen Musik und hierdurch Einfluss des Jazz auf die Harmonie, die Stimmsetzung und die Orchestrierung.
- Integration einer aus drei Perkussionisten, Klavier und Bass bestehenden Rhythmusgruppe.
- Graduelle Fusion der Phrasierung des Jazz und des Afrokubanischen bei den verschiedenen Soloinstrumenten.
- Adoption der Taktarten – wie dem 6/8-Takt – und afrokubanischer Rhythmusmuster bei der Komposition von Jazzstücken.
- Existenz von Kompositionen und Arrangements, die extra in einer “Fusionssprache” konzipiert wurden, in beiden Genres.
- Stilistische Einheit zwischen den Arrangements und den improvisierten Soli.

---

<sup>12</sup> Über diese Themen habe ich zwei Arbeiten verfasst: eine über die Perkussion in der kubanischen Musik und eine andere über ihre Rolle im afrolateinamerikanischen Jazz (vgl. Acosta 1991; 1998; vgl. auch Kubik 1998 und Manuel 1995).

Diese Vorgehensweisen können aufeinanderfolgenden Schritten oder Abschnitten entsprechen, aber das ist sehr vage, da verschiedene von ihnen auch gleichzeitig geschehen können. Deswegen ist die hier gewählte Reihenfolge ein Modell, dem als Ordnungsmuster zugrunde liegt, vom Einfachsten zum Schwersten zu gelangen. Auch habe ich hier nicht die beiden Musiken gemeinsamen Faktoren aufgezählt: Synkopen, Bläser-Riffs, *call-and-response*-Schemata, Improvisation usw., weil ich sie als bekannt voraussetze und außerdem reichhaltige Literatur zu diesem Thema existiert.<sup>13</sup>

Dafür möchte ich aber den Blick auf eine wenig beachtete Tatsache lenken: Jeder wichtige Schritt hin zu einer Fusion der beiden Musikstile, egal ob von den nordamerikanischen Jazzern oder den afrokubanischen Musikern gemacht, hatte eine "Afrikanisierung" jedweder der beiden Musiken zum Ergebnis. Wenn dem nicht so wäre, handelte es sich um eine einfache Nebeneinanderstellung zweier Elemente, die keine Vermischung erreichten und bloß als exotische Färbung behandelt würden. So erhielt man nur ein verdünntes musikalisches Produkt. Dieses ahnte John Storm Roberts, als er, bezogen auf Mario Bauzá und die von ihm und "Machito and his Afroclubans" erreichte Fusion, sagte: "Die (Nord-)Amerikanismen, die von den Afrokubanern benutzt wurden, verwässerten deren afrokubanische Elemente nicht, sondern verstärkten sie sogar".<sup>14</sup> Dieser Effekt der "Afrikanisierung" ist im Falle des nordamerikanischen Jazz offensichtlich: Als dieser mit einer noch afrikanischeren Musik – der afrokubanischen – in Kontakt kam, gelang Musikern wie Dizzy Gillespie, Max Roach, Art Blakey, Bud Powell, Sonny Rollins, Fats Navarro und Horace Silver eine Art "Rückkehr zu den afrikanischen Wurzeln".<sup>15</sup>

Die kubanischen Musiker lösten einen ähnlichen Prozess aus, sogar in den ihnen ureigensten Musikgenres: Als zum Beispiel Arsenio Rodríguez sein *son-conjunto* umwandelte und ein oder zwei Trompeten hinzufügte, brauchte er einen Arrangeur. Die meisten der damaligen kubanischen Arrangeure waren aber schon vom Jazz beeinflusst. Gleichzeitig fügte Rodríguez dem *conjunto* eine *tumbadora* (oder

<sup>13</sup> Vgl. Stearns (1956).

<sup>14</sup> John Storm Roberts (1979) ("The americanisms used by the afro-cubans did not water down their cuban elements; they augmented them").

<sup>15</sup> Vgl. Acosta (1982).

Conga) hinzu und integrierte rhythmische Elemente aus dem *guaguancó*, der *santería* und den *abakuá*-Ritualen. Das Ergebnis war die schon bekannte, weitere "Afrikanisierung" des *son*. Das Gleiche passierte beim "neuen" *danzón* der Brüder Orestes und Cachao López: Sie mischten Charakteristika von Jazzbands bei sowie Teile aus US-Standards (die die Opernarien ersetzten), andererseits betonten sie die synkopierten Passagen stärker und fügten dem *charanga danzonera*-Format eine *tumbadora* hinzu.

Ein weiteres Beispiel sind die Veränderungen im Genre des kubanischen Liedes: Eingeführt haben sie die Schöpfer des *filin*, die die traditionellen Harmonien um Jazzeinflüsse erweiterten. Gleichzeitig verloren die Melodien ihre starke Abhängigkeit von der italienischen und spanischen Vokalmusik und übernahmen bestimmte Ausdrucksmittel der schwarzen US-Jazzsänger der vierziger und fünfziger Jahre.<sup>16</sup> Es ließen sich noch weitere Beispiele aufzählen, wie das von Dámaso Pérez Prado und dem *mambo*, oder das der Gruppe "Irakere", die in den siebziger Jahren begann, einerseits Bebop und elektronische Rockelemente zu mischen, andererseits *batá*-Trommeln und *chekeré*, beide von Yoruba-Herkunft, in die Musik zu integrieren.<sup>17</sup>

Aber auf welchen Stil lässt sich das Phänomen der "Afrikanisierung" zurückführen, wenn sich die beiden Musiken vereinen? Als Hypothese nehme ich an, dass der wichtigste Faktor beider Stile der afrikanische Einfluss ist und dass ein Musiker der einen oder anderen Seite, der nach einer wirklichen Fusion sucht, in der anderen Musik intuitiv das finden wird, was afrikanischen Ursprungs ist: Dies ist nicht immer offensichtlich und kann sich in der Blues-Phrasierung der Jazz-Melodien verstecken oder in den rhythmischen Spannungen, die den Swing produzieren; oder aber auch – im umgekehrten Fall – im Polyrhythmus oder im Charakter der Schläge der afrokubanischen Musik. Selbstverständlich darf dies nicht als Dogma verstanden werden, ebenso wenig eine andere Idee die ich vertrete: Auf den Rhythmus der kubanischen Musik hat der Jazz keinen Einfluss, wie einige Musikwissenschaftler behaupten, denn das Arsenal der afroamerikani-

---

<sup>16</sup> Vgl. Torres (1998); Acosta (2001).

<sup>17</sup> Höre die LP "Irakere", Columbia (35655), 1979; zu Pérez Prado vgl. Acosta (1989).

schen Rhythmus-Muster stammt hauptsächlich aus dem Gebiet der Karibik, auf das ich mich zuvor bezogen habe.<sup>18</sup>

Ich kehre nun zu den zuvor aufgezählten Vorgehensweisen bis zur Fusion des Jazz und der afrolateinamerikanischen Musik zurück und beginne mit dem Offensichtlichsten und Wichtigsten: Ich meine die Nutzung der afrokubanischen Perkussion im Jazz. Hier treffen wir auf einen historischen Moment: die Schöpfung des *Cubop* durch Dizzy Gillespie und Chano Pozo fällt zusammen mit der dauerhaften Eingliederung der *tumbadora* (Conga) in die US-Jazzbands. Dabei handelt es sich um die Trommel, die in den bodenständigsten und afrikanischsten Genres der weltlichen Musik Kubas verwendet wird, also nicht in religiösen und liturgischen Zusammenhängen: Ich spreche hier von der *rumba* und von der *conga* in ihren Originalversionen. Die Jazzgruppen setzten sie vor 1939 jedoch nur sporadisch ein, vor allem bei Plattenaufnahmen und in großen *Cabaret-Shows*. Erst "Machito" nutzte sie dauerhaft, als er für sein Orchester in New York 1943 Carlos Vidal fest engagierte.<sup>19</sup>

Die ersten afrokubanischen Musikgenres, die die *tumbadora* integrierten, waren der *danzón* und der *son*; die *charangas danzoneras* und *conjuntos soneros* taten dies auch erst nach etwa 1939. In Kuba setzten die Jazzmusiker die *tumbadora* manchmal bei ihren *Jam-Sessions* (*descargas*) ein. In den USA beschäftigte Charlie Parker für seine Aufnahmen 1946 zwei kubanische Perkussionisten, Diego Iborra (Conga) und Guillermo Alvarez (Bongo).<sup>20</sup> Diese Aufnahmen, wie viele andere aus dieser Zeit, zum Beispiel auch von Chano und Dizzy, belegen noch immer einen gewissen Zusammenprall oder eine Unausgewogenheit zwischen den afrokubanischen Rhythmus-Mustern und denen des Bebop sowie eine "gespannte" Beziehung zwischen den Perkussionisten und einigen Solisten. Die Wurzel dieses Problems liegt teilweise in der westlichen Auffassung, die der Jazz anfänglich übernommen hatte, dass die Perkussion nur der Begleitung diene. Aber in der afrikanischen, afrokaribischen und brasilianischen Musik dient die Perkussion nicht nur zur Begleitung: Sie kann eigenständig eingesetzt werden, ihre eigene Stimme entwickeln und ganze Gruppen

---

<sup>18</sup> Interview mit Jesús Pérez, geführt vom Autor.

<sup>19</sup> Vgl. Acosta (1998; 2000).

<sup>20</sup> Fünf Jahre später waren es José Manuel und Luis Miranda aus "Machitos" Band.

können sogar ausschließlich aus Perkussionsinstrumenten bestehen. Heute haben die Jazzmusiker diese Probleme überwunden und haben Kenntnisse über das Wesen der afrikanischen und afrolateinamerikanischen Musik erworben. Noch wichtiger: Instrumente, die traditionell die Rhythmusgruppe im Jazz bildeten (Klavier, Bass, Schlagzeug), wurden Teil der afrolateinamerikanischen Polyrhythmik, gemeinsam mit ihren *tumbaos*, *montunos*, *guajeos* etc.

Ich habe noch weitere Vorgehensweisen erwähnt, die beiden Musiken zu fusionieren: so die "Verjazzung" kubanischer Musikstücke (*jazzed up latin standards*) oder das Gegenteil, die "Latinisierung nordamerikanischer Musik" durch die Anreicherung mit afrokubanischen Rhythmen (*latinized jazz standards*). Ersteres wurde normalerweise von kubanischen Jazzmusikern während ihrer *descargas* getan, so zum Beispiel bei der Aufnahme des *bolero* "Desconfianza" durch Bebo Valdés im Jahre 1952, gemeinsam mit einem Sextett, zu dem eine *tumbadora* gehörte; oder auf den Alben, die Pianisten wie Frank Emilio Flynn, Rubén González und Peruchín Jústiz in den sechziger Jahren einspielten, mit Perkussion in kubanischen Stücken und Jazz-improvisationen.<sup>21</sup> In den USA nahmen zu jener Zeit Dizzy Gillespie und Stan Getz "Siboney" auf, und Getz spielte mit dem Gitarristen Johnny Smith "Tabú" ein, mit einer typischen Bebop-Phrasierung. Man kann von den meisten US-Aufnahmen, egal ob von Orchestern oder Bands, jedoch sagen, dass die kubanische Perkussion eher eine Färbung war, so bedeutend wie das fünfte Rad am Wagen.

Dass eine Gruppe in Zusammensetzung einer Jazzband afrolateinamerikanische Musik spielte, führte auch nicht zu einer wirklichen Fusion, schon gar nicht in den dreißiger Jahren: In Kuba spielten nur wenige Bands echten Jazz, wie zum Beispiel die von Armando Romeo, Isidro Pérez, Chico O'Farrill oder Germán Labatard. Die meisten Gruppen beschränkten sich darauf, in den Nachtclubs US-Standards nachzuspielen. Das wichtige an ihnen war jedoch ihre Zusammensetzung, durch die das Publikum und die Musiker an den Klang des Jazz gewöhnt wurden sowie an die Phrasierung und andere typische Ele-

---

<sup>21</sup> Die Platte "Cubano!", produziert 1952 von Norman Granz, scheint die erste Produktion von kubanischen Bebop-Musikern in Havanna gewesen zu sein, unter der Leitung von Bebo Valdés. Von Frank Emilio, Rubén González u.a. gibt es Aufnahmen aus den sechziger Jahren auf dem staatlichen Label EGREM.

mente. Vor allem die Arbeit der kubanischen Arrangeure,<sup>22</sup> die mit dem Jazz vertraut waren und in die Harmonien, die Stimmführung und die Orchestrierung der kubanischen Stücke Jazzelemente einbrachten, war bedeutend.<sup>23</sup> Auch die US-Jazzbands erreichten vor „Machito“, Bauzá und Dizzy keine richtige Fusion der beiden Musiken: Duke Ellington hatte zwar in Stücken wie „Caravan“,<sup>24</sup> eine gewisse afrikanische und exotische Atmosphäre erzeugen können, und Cab Calloway schaffte es, seinen Kompositionen der vierziger Jahre einige afrolateinamerikanische Schattierungen zu geben, doch reichte das nicht aus.

Gelegentlich benutzten die US-Jazzbands afrokubanische Instrumente oder das Schlagzeug imitierte diese, aber erst die Integration afrokubanischer Musiker war der entscheidende Schritt. Stan Kenton war der erste, der eine afrokubanische Rhythmusgruppe – die von „Machito“ – und einen kubanischen Pianisten, René Touzet, engagierte, um „The Peanut Vendor“ aufzunehmen. Von da an wurde der Einsatz von drei Perkussionisten, die die rhythmischen *tumbaos* des Basses und die *montunos* und *guajeos* des Klaviers ergänzten, geläufiger. Heute sind sie im Latin-Jazz nahezu unverzichtbar.<sup>25</sup>

Von Bedeutung ist die Frage der Phrasierung, die im Gegensatz zur allgemeinen Annahme mehr Schwierigkeiten macht als die Anpassung der Rhythmus-Muster.<sup>26</sup> Zweifellos sollte man die Phrasierung aber auch nicht überbewerten, denn es handelt sich nicht um einen totalen Wechsel von einer musikalischen Sprache in eine andere. Dies zeigen die Soli der Tenorsaxophonisten Brew Moore, Zoot Sims und „Bird“ (Charlie Parker) beim Auftritt mit „Machito“.

<sup>22</sup> Zum Beispiel Chico O’Farrill, Armando Romeu, Bebo Valdés, Pucho Escalante und Peruchín Jústiz.

<sup>23</sup> Vgl. Acosta (2001).

<sup>24</sup> Komponiert vom Puertoricaner Juan Tizol.

<sup>25</sup> Vgl. Roberts (1979).

<sup>26</sup> In Kuba waren die ersten Musiker, die zunächst den Jazz beherrschten und ihn dann vermischten, die Pianisten Bebo Valdés, Frank Emilio und Peruchín Jústiz, die Saxophonisten José „Chombo“ Silva und Virgilio Vixama und die Trompeter Alejandro „El Negro“ Vivar und Alfredo „Chocolate“ Armenteros. In den USA waren es Dizzy, Fats Navarro, Sonny Rollins, Tadd Dameron und Bud Powell, die eine exzellente Phrasierung erreichten. Alle waren übrigens „Bopper“, denn der Bebop war eher geeignet als der Swing, afrolateinamerikanische Elemente zu integrieren. Eine detailliertere Analyse dieser Frage gibt es im zweiten Teil meines Buches über die Geschichte des Jazz in Kuba.

Ein anderes Konzept, das eine entscheidende Rolle bei der Fusion des Afro-Jazz spielte, war die Adoption von Rhythmus-Mustern und Taktarten aus der afrolateinamerikanischen Musik durch Jazz-Komponisten in den USA. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Stück „Señor Blues“ von Horace Silver mit einem typischen afrokubanischen 6/8-Takt. In diesem Zusammenhang ist die Zeit des Hard Bop sehr wichtig, denn seine führenden Köpfe, Art Blakey, Max Roach, Miles Davis und andere verwendeten häufig den 6/8-Takt, und ihre *Drummer* näherten sich dem afrolateinamerikanischen Rhythmus an.<sup>27</sup>

Die letzten beiden oben aufgeführten Punkte unterscheiden sich nur durch eine Kleinigkeit, denn die Originalkompositionen der Jazz- und Latin-Jazz-Musiker sind letztendlich diejenigen, die die Fusion wirklich festigen: Der Komponist kennt und beherrscht beide Stile und hat sie verinnerlicht, das heißt, schon wenn er eine Partitur schreibt, bedenkt er alle Parameter beider Stile und des entstehenden Amalgams, egal ob er für ein Trio oder eine Big Band schreibt.<sup>28</sup>

In diesem kurzen Artikel kann ich den neusten Entwicklungen und der Hoch-Zeit des Latin-Jazz nicht viel Platz widmen,<sup>29</sup> aber zumindest zwei Gruppen, die eine nahezu perfekte Integration erzielten, seien erwähnt: „Irakere“ und die „Fort Apache Band“.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Das gilt auch für Bud Powell, Tadd Dameron, Fats Navarro oder die Gruppen von George Shearing, Cal Tjader und Billy Taylor.

<sup>28</sup> An dieser Stelle möchte ich einige der zuvor Genannten in Erinnerung rufen (Horace Silver, Art Blakey...) und weitere hinzufügen: Johnny Mandel, Autor von „Barbados“; John Bartee, der gemeinsam mit Bobby Woodlen der engste Mitarbeiter von Mario Bauzá war; Ray Bryant, Autor von „Cuban Fantasy“ und „Cubano Chant“; Kenny Dorham, Autor von „Afro-Cuban“; George Russell mit „Cubana be-Cubana bop“; Gil Fuller, Arrangeur des Stückes „Manteca“ und in den Bands von Dizzy Gillespie und „Machito“; Johnny Richards, Autor von „Cuban Fire“; Shorty Rogers, der mit Pérez Prado die „Voodoo Suite“ komponierte sowie für Stan Kenton „Viva Prado“. Auf afrokaribischer Seite sollten wir nicht vergessen: Chico O’Farrill, Autor der legendären „Afro-Cuban Jazz Suite“; Tito Puente, dessen Rolle als Komponist und Arrangeur oft vergessen wird; Armando Romeu mit „Mocambo“, „Bop City Mambo“ und „Mambo a Kenton“; Bebo Valdés, Autor der Hommage an Bud Powell „Con Poco Coco“ und Rafael Somavilla mit „Requiem“.

<sup>29</sup> Siehe hierzu den Artikel von José Dos Santos in diesem Buch.

<sup>30</sup> Seither haben nicht nur afrokaribische Musiker wie Paquito D’Rivera und Danilo Pérez eine hohe Perfektion erreicht, sondern auch Musiker aus Südamerika, Kanada, Europa, Japan und Afrika. Sie alle sind aufgelistet bei Chediak (1998).

Zum Schluss möchte ich einige fundamentale Konzepte darlegen, die nötig sind, um den afrolateinamerikanischen Jazz ohne Vorurteile wahrzunehmen:

Zuerst einmal gibt es verschiedene Arten einer Fusion, es existiert keine einheitliche Formel oder unumstößliche Kriterien. Auch die Anzahl der Musiker einer Gruppe ist nicht entscheidend: sie kann vom Trio über eine Big Band bis zum Orchester reichen oder sogar eine Vokalgruppe sein. Ohne Zweifel ist die Rolle der afrokaribischen Perkussion in dem untersuchten Prozess äußerst wichtig. Aber hier darf man nicht dogmatisch sein, denn man kann auch Latin-Jazz ohne Perkussion spielen: dann werden die typischen Rhythmen einfach verinnerlicht oder auf andere Instrumente (Schlagzeug, Bass, Klavier etc.) übertragen.

Auch muss ich nochmals betonen, dass die *clave* nicht jeder afrolateinamerikanischen Musik eigen ist. Wenn man von "der" *clave* spricht, frage ich mich, auf "welche" *clave* man sich bezieht, denn fast immer stellt sich heraus, dass es sich um die *clave* des *son* handelt. Aber in der afrokubanischen Musik gibt es viele *claves*, und obwohl die bekanntesten die des *son*, des *guaguancó* und der *música campesina* sind, gibt es viele andere für die verschiedenen Trommelschläge in der *santería* und in anderen Ritualmusiken (manche in 6/4, 7/8, 12/8 etc.), die auch oft in der weltlichen Musik auftauchen. Laut dem großen Musiker und *Olú-batá* Jesús Pérez gibt es sechs wichtige *claves* mit vielen Untervarianten in der kubanischen Musik.<sup>31</sup> Andererseits müssen wir uns in Erinnerung rufen, dass derjenige Perkussionist, der den "Cubop" mitbegründete, Chano Pozo, geboren in Havanna, wenig mit dem *son* zu tun hatte. Er war ein Experte in der religiösen afrokubanischen Musik und in der *rumba* aus Havanna und Matanzas. Seine Spezialität war die *columbia*, eine Variante der *rumba*, beeinflusst von der Musik der *Abakuá*.

Eine Idee, die wir überwinden müssen, ist die Unterscheidung zwischen Latin-Jazz und Jazz-Latin, die einige Musiker und Kritiker vornehmen, je nachdem, welches der beiden Elemente überwiegt. Diese Unterteilung ist schematisch und verwirrend, weil sie eine Teilung einführt, wo es sich doch um eine Fusion handelt. Außerdem handelt es sich um eine Idee, die von der "idealen" Fusion ausgeht –

---

<sup>31</sup> Interview mit Jesús Pérez.



50% von jeder Musik – die so nicht existiert. Vielleicht geht es hier auch um einen Versuch, einen gewissen Grad von “Reinheit” zu erreichen: ein nicht angebrachter Begriff, steril und in Bezug auf jegliche Kunstform gefährlich. Außerdem ist er hier falsch, da es sich ja schon bei jeder der beiden um hybride Musiken handelt, deren Mischung einen “Hybrid aus Hybriden” hervorbringt.

Ich wiederhole, dass es viele Schattierungen des so genannten Latin-Jazz gibt, heute mehr denn je, aber dass das beste Ergebnis dieser “Fusion der Fusionen“ erzielt wird, wenn Kompositionen direkt für diesen Stil geschrieben werden, gemeinsam mit Orchestrierungen, die von Musikern gemacht werden, die beide Musiken kennen, gespielt von Solisten mit der gleichen Fähigkeit oder der Bereitschaft, sich der Herausforderung des Ausgleichs zwischen den beiden Musiken zu stellen. Denn ich glaube, dass ohne diese Bereitschaft und Fusion der Jazz im 21. Jahrhundert einen großen Teil des Swings, der Vitalität und des Erneuerungsgeistes sowie der Kreativität, die ihn von Beginn an gekennzeichnet haben, verlieren würde.

Übersetzung: Torsten Eßer

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. Havanna.
- (1989): “Reajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado”. In: *Bohemia*, 29.9.
- (1991): “La percusión cubana y sus ritmos”. Arbeitspapier für die Konferenz “Percusión 91” in Barlovento, Venezuela.
- (1998): “El jazz latino, la percusión cubana y otras consideraciones”. Arbeitspapier für das erste Symposium der puertorikanischen Musikwissenschaft. San Juan: Universität von Puerto Rico.
- (1999/2000): “La diáspora musical cubana en Estados Unidos”. In: *Encuentro* Nr. 15, S. 96-99.
- (2000): “Jazz latino. El aporte de los músicos cubanos”. Arbeitspapier für den Internationalen Sommerkurs der Universität “Rey Juan Carlos”, Ronda, Spanien.
- (2001): *Descarga cubana: El jazz en Cuba 1900-1950*. Havanna.
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de jazz latino*. Madrid.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1998): *Cuando salí de La Habana 1898-1997. Cien años de música cubana por el mundo*. San Juan [+ CD].
- Feather, Leonard (1959): *The Book of Jazz*. New York.

- Jahn, Janheinz (1958): *Muntu: Umriss der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf.
- Kubik, Gerhard (1998): "Analogies and differences in african-american musical cultures across the hemisphere: Interpretive models and research strategies". In: *Black Music Research Journal*, Bd. 18, Nr. 112, S. 203-227.
- Manuel, Peter (1995): *Caribbean Currents*. Philadelphia.
- Martínez Furé, Rogelio (1997): *Diálogos imaginarios*. Havanna.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Salazar, Max (1993). *Cubop! The Life and Music of Maestro Mario Bauzá*. New York.
- Schuller, Günther (1968): *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York.
- Stearns, Marshall (1956): *The Story of Jazz*. New York.
- Torres, Dora Ileana (1998): "Del danzón cantado al chachachá". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 173-197.

## **Interview.**

### **Initiator des Jazzfestivals: Bobby Carcassés**

Bobby Carcassés (\*1938), Scat-Sänger und Multi-Instrumentalist, gründete 1980 das Festival Jazz Plaza in Havanna. Seither hat es sich zum bekanntesten Jazz-Festival in Lateinamerika entwickelt, auf dem inzwischen auch internationale Stars wie Dizzy Gillespie oder Roy Hargrove auftraten bzw. -treten.

*Wie kam es zu der Gründung des Jazz-Festivals?*

1979 leitete ich die sich regelmäßig wiederholenden *Jam-Sessions* in der *Casa de la Cultura*. Jedes Mal gab es die gleichen Probleme, entweder mit dem Transport der Instrumente, mit der Anlage oder mit der Werbung, so dass kaum Besucher kamen. Schließlich entschloss ich mich, die Kräfte zu bündeln und einmal im Jahr ein Festival zu organisieren. Anfangs waren die Kulturfunktionäre nicht begeistert. Sie befürchteten, dass sich das Publikum schlecht benähme. Außerdem hatten sie die Vorstellung, dass der Jazz die Musik des Feindes wäre. Aber schließlich konnte ich sie überzeugen und 1980 richteten wir dann das erste Festival aus. Schon beim zweiten Mal verwandelte es sich in ein internationales Festival. Auch viele US-Amerikaner haben mittlerweile in Havanna gespielt: zum Beispiel Dizzy Gillespie, Charlie Haden, und Roy Hargrove.

*Wie haben Sie die Verantwortlichen überzeugt?*

Der Jazz ist aus denselben Wurzeln entstanden wie die kubanische Musik. Die afrikanischen Sklaven wurden in die USA verschleppt und trafen dort auf die englische Kultur. Die Weißen wollten den Schwarzen ihre Kultur aufzwingen, die diese dann auf ihre Weise assimilierten. So sind Gospel und Blues und daraus später der Jazz entstanden. In Kuba entwickelten dieselben Sklaven im Zusammentreffen mit der spanischen Kultur und anderen europäischen Einflüssen die kubanische Musik. Ob *cha-cha-chá*, *danzón*, *son* oder *mambo*, alle diese Rhythmen basieren auf der Musik der Sklaven. Das erklärte ich den

Funktionären und sagte ihnen außerdem, dass der Jazz in den USA hauptsächlich von der unterdrückten schwarzen Minderheit gehört würde. Schließlich gaben sie mir die Erlaubnis.

*Warum haben Sie Kuba nicht verlassen, um eine internationale Karriere einzuschlagen, so wie Arturo Sandoval und Paquito D’Rivera?*

Ich muss mich sozusagen von Kuba mental ernähren. Ich habe auch schon länger im Ausland gelebt, in Bulgarien. Aber in Kuba zu leben gibt einem die Möglichkeit, sich direkt von Kubas Lebensquelle zu speisen, von seiner Energie und seiner Spannung. Ich könnte auch in die USA gehen und dort sehr glücklich leben, viele Dinge besitzen, schnell berühmt werden, aber auf kurz oder lang müsste ich zurückkommen, um mich “aufzuladen”. Wenn nicht, würde ich nur verlieren. Im Laufe der Zeit würde ich ein anderer Bobby werden. Ich hätte nicht mehr den Kontakt zur kubanischen Musik, zu den afrikanischen Wurzeln, zur afrikanischen Energie, und auch nicht die historische Kontinuität, denn die Musik entwickelt sich ja weiter. Hier entwickeln sich die Dinge sehr schnell.

*Warum gibt es so viele gute Jazzler in Havanna?*

Die Ausbildung, die man an der Hochschule erhält, ist so gut wie die an jeder anderen Musikhochschule der Welt. Das Interessante ist, dass die Ausbildung gratis ist, man muss nichts zahlen. Man wird dort sehr breit gefächert ausgebildet, mit einer hohen kulturellen und philosophischen Kompetenz. Die jungen Musiker bekommen fast jede erdenkliche Information. Sie müssen lernen, klassische Musik zu spielen. Sie kennen die neuesten Aufnahmen der großen Jazzmusiker und haben immer ein neues *Realbook* unter dem Arm.

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 1999  
in Havanna.

**José Dos Santos**

## **Die Sterne des 21. Jahrhunderts. Neue Generationen kubanischer Jazzmusiker**

Der Jazz, diese Mischung aus verschiedenen Einflüssen und individueller Kreativität, stellt eine klangliche Ausdrucksform dar, die auch den Kubanern nicht fremd ist. Sein Ursprung verbindet den Jazz mit der kubanischen Musik, mit den reichen Rhythmen und Klangfarben des fernen Afrika. Aber der Schmelztiegel, in dem er entstand, integrierte Elemente aus weiteren Kulturen, verflochten unter den besonderen Lebensumständen ehemaliger Sklaven am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Süden der USA.

Die Improvisation – die spontane musikalische Kreation aus dem Moment heraus – fiel in Kuba auf fruchtbaren Boden, vor allem durch die künstlerischen und kulturellen Entwicklungen, die verstärkt seit den sechziger Jahren stattfanden.

Seit dieser Zeit haben die neu geschaffenen Ausbildungsmöglichkeiten, gestützt auf die kulturellen Wurzeln und wie ein fruchtbarer Samen in allen Schichten der kubanischen Gesellschaft verbreitet, vielfältige Früchte getragen und neue Räume erschlossen für das künstlerische Schaffen, auch in der Musik. Die intuitive Auffassungsgabe der kubanischen Künstler, ihre kulturelle Vielfaltigkeit und ihre Experimentierfreudigkeit wurden verstärkt durch die massive instrumententechnische Ausbildung, die für alle – ohne Ausnahme – zur Verfügung steht. Diese Kombination von traditionellen Werten, reicher Vorstellungskraft und der Öffnung zu neuen Horizonten erlaubte den Musikern, mit dem kubanischen Jazz Weltrang zu erreichen.

Paradoxerweise verschwanden mit dem Triumph der Revolution von 1959 die ersten Anzeichen einer starken, nationalen Jazz-Szene. Der Gitarrist, Komponist und Orchesterdirektor Leo Brouwer erklärte mir in diesem Zusammenhang, dass “die Jazzmusiker nicht mit ihrer Musik weitermachten, weil sie sich anderen Aufgaben zuwandten [...], zum Beispiel dem Wiederaufbau des Nationalgefühls und einer offenen Kultur, was die geglückte Revolution nun erlaubte”. Obwohl wei-

terhin einige Gruppen und Interpreten ihre Arbeit im Jazz fortsetzten,<sup>1</sup> entstanden aus der Hinwendung zu Neuem Experimente, die die Musik bereicherten, wie das “Orquesta Cubana de la Música Moderna” und die “Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC”. Dies geschah in einer “Periode der Verständnislosigkeit für neue Stile in der Musik, einem unglücklichen Moment, der die Entwicklung des kubanischen Jazz bremste”, wie Brouwer erklärte.

Die Musiker-Generationen, die sich in den beiden letztgenannten großen Formationen vereinten, waren dennoch der Ausgangspunkt für den Fortschritt des Jazz in den siebziger Jahren, obwohl einige Funktionäre weiterhin wie sture Esel einen absurden Kampf gegen Begriffe und musikalische Ausdrucksformen führten, deren Wurzeln und deren Tragweite sie nicht verstanden. Zu diesen internen Behinderungen gesellte sich schon sehr früh eine aggressive äußere Komponente, die auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts – im Zeitalter des internationalen Austauschs – weiterbesteht und den kubanischen Alltag aus dem Focus des größten Teils der Menschheit entfernt hält: Die US-amerikanische Blockade Kubas. Als weltweite und vielschichtige Institution, die auch vielen Alliierten der USA auferlegt ist, verbietet sie der Musik von der Insel den Zutritt zu den wichtigsten globalen Vertriebswegen und den großen Plattenfirmen und verhindert, dass die Musiker für ihre künstlerische Leistung belohnt und bekannt werden – es sei denn, sie verlassen die Insel.

### **1. Die siebziger Jahre**

Trotz allem markierten die siebziger Jahre den Start des modernen kubanischen Jazz, 1973, mit der Gründung von “Irakere”, der ersten Gruppe aus Kuba, die später – 1978 – einen Grammy erhalten sollte. Diese “Supergruppe”, geleitet vom Pianisten Jesús “Chucho” Valdés, ging aus dem “Orquesta Cubana de la Música Moderna” und verschiedenen kleineren Formationen hervor, in denen Chucho spielte, unter anderem mit Ausnahmekünstlern wie dem Sänger Amado Borcelá, besser bekannt als “Guapachá”.

“Irakere” wurde zur Schmiede und zum Steinbruch für mehrere Generationen kubanischer Jazzmusiker. Im letzten Viertel des

---

<sup>1</sup> Zum Beispiel Leonardo Timor, Maggie Prior, Felipe Dulzaides, Armando Romeu sowie die Gruppen “Los Amigos” und “Tres Más Uno” von Joe Iglesias.

20. Jahrhunderts war diese Gruppe die Schule für die jungen kubanischen Jazzler. Aus ihr gingen Musiker wie der Saxophonist Paquito d’Rivera und der Trompeter Arturo Sandoval hervor, die – erst nachdem sie in die USA ins Exil gegangen waren – weltbekannt wurden. Neben ihnen gingen noch viele weitere gute Jazzler aus der Formation hervor, von denen heute etliche eigene Gruppen leiten.<sup>2</sup>

Natürlich gab es auch neben “Irakere” Gruppen und Projekte, die erwähnenswert sind,<sup>3</sup> häufig von außergewöhnlichen Pianisten initiiert: Die Gruppe des genialen Emiliano Salvador; die von Sandoval gegründete und dann von Hilario Durán weitergeführte Gruppe “Perspectiva”<sup>4</sup> sowie Gonzalo Rubalcaba und seine Gruppe “Proyecto”, die den Startpunkt für seine Weltkarriere bildete.

## 2. Das Festival Jazz Plaza

Die kubanische Jazzszene des ausgehenden Jahrhunderts hat vieles den jährlichen Festivals zu verdanken, die von einer Institution, der “Casa de la Cultura Plaza”, organisiert werden.<sup>5</sup> Das “Jazz Latino Plaza” fand zum ersten Mal 1980 statt, noch als rein nationales Festival. Es bot den kubanischen Jazzern die Möglichkeit, miteinander zu “jammen” und ihre Ideen auszutauschen. Wie an vielen Orten auf der

<sup>2</sup> Zum Beispiel: Jorge Varona, Enrique Pla, Jorge Valdés, Carlos Puerto, Carlos Emilio Morales, Orlando “Maraca” Valle, César López, Carlos Averoff, Miguel “Angá” Díaz, Javier Zalba, Oscar Valdés, Ignacio Berroa, José Luis Cortés, Germán Velasco, Alfredo Thompson, Juan Murguía.

<sup>3</sup> Aus der Provinz Camaguey stammte die Gruppe “Fervet Opus” mit Gabriel Hernández am Klavier. Nicht zu vergessen Pucho López oder den Pianisten Ernán López-Nussa, Nelson “Mocito” Díaz Lauzurica und die Gruppe von José María Vitier. Weitere Verdienste um den Jazz erwarben sich in den zwei letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts der Bassist Pedro Luis Martínez und seine Gruppe “Afrocuba”; das Trio von Fred González und Maggie Prior; der nimmermüde Multi-Instrumentalist Bobby Carcassés mit Afrojazz; der Virtuose der pailas, José Luis Quintana “Changuito”; die Gruppe “Top Secret” des Trompeters José Miguel Crego “El Greco”; das Trio von Juan Pablo Torres; “Opus 13”, geleitet vom Geiger Felix Betancourt; die Gruppe von Pedro Jústiz “Peruchín” und viele mehr. Auch die kurzlebigen Projekte dürfen nicht vergessen werden, Gruppen wie “Ferjomesis”, “Ireme”, “Arará y Senda”, “Cuarto Espacio”, die Big-Band von Armando Romeu aus dem Jahre 1990 oder die Gruppe des Saxophonisten Fernando Acosta.

<sup>4</sup> Des Weiteren gehörten der Gruppe Jorge Reyes, José Luis Chicoy und Reinaldo Valera an.

<sup>5</sup> Gegründet wurde das Festival auf Initiative von Bobby Carcassés.

Welt verdienten die meisten von ihnen ihren Lebensunterhalt in Gruppen, die traditionelle Musik oder andere Stile spielten. Aber erst auf dem Jazzfestival entfalteten sie ihre wirklichen technischen und improvisatorischen Fähigkeiten.

Schon ab 1983 – mit dem tschechischen Trio “Célula” und der Brasilianerin Tania Maria – wandelte sich das “Jazz Latino Plaza” zu einem internationalen Festival. Außergewöhnliche, ja sogar legendäre Jazz-Musiker haben seither das Festival besucht: Dizzy Gillespie und Carmen McRae, zeitgenössische Größen wie Charlie Haden oder Roy Hargrove, aus Lateinamerika Aírto Moreira, Flora Purim und Giovanni Hidalgo sowie führende Musiker aus Europa wie Ronnie Scott, Tete Montoliu, Andy Sheppard und Jim Mullens.

Auch lebten durch das Festival Projekte aus den fünfziger Jahren wieder auf, wie zum Beispiel die Gruppe “Los Amigos”, in der neben anderen drei legendäre Musiker, der Pianist Frank Emilio Flynn, der Schlagzeuger Guillermo Barreto und der Congaspieler Tata Güines, zum ersten Mal auf der Insel kubanische Musik und Jazz fusioniert hatten. Sie “jammten” dabei zu Stücken von vielen berühmten kubanischen Komponisten.<sup>6</sup> 1996 präsentierten sich dann auf dem Festival ihre direkten Erben: “Los Nuevos Amigos”. Zu Frank Emilio gesellten sich viele Musiker der jüngeren Generation,<sup>7</sup> um den alten Kompositionen neue Klangfarben und Harmonien zu verleihen.

### 3. Gegenwart und Zukunft

Nicht unerwähnt bleiben soll eine Gruppe von Jazzliebhabern, die seit den vierziger/fünfziger Jahren bis heute zur Jazzmusik und zum Jazzgesang tanzen. Gilberto Torres, ein heutzutage wenig bekannter Tänzer des “Cuban Star Swing Ensembles”, stellt sein Haus – bekannt als “La Esquina del Jazz” – in Santa Amalia, einem Stadtviertel Havanas, seit mehr als 50 Jahren den Tänzern zur Verfügung. Bis in die sechziger Jahre hinein gab es noch eine weitere Initiative der Jazzfans, den “Club Cubano de Jazz”. In seiner kurzen Lebensdauer präsentierte

<sup>6</sup> Zum Beispiel von César Portillo de la Luz, José Antonio Méndez, Julio Guitiérrez, Adolfo Guzmán, Osvaldo Farrés, Bola de Nieve, Marta Valdés und Frank Domínguez.

<sup>7</sup> Unter anderem Orlando “Maraca” Valle, Miguel “Angá” Díaz, Carlitos del Puerto und Lazaga.



er viele bedeutende ausländische Musiker, die seiner Einladung nach Kuba gefolgt waren oder ohnehin dort spielten.

Gegen Ende des Jahrtausends interessierten sich wieder viele Musiker für den Jazz in Kuba. Eine Folge ist, dass die Auftrittsmöglichkeiten für die einzelnen Musiker geringer werden, da die Musiker, die interessiert sind Jazz zu spielen, sich schneller vermehren als die Auftrittsorte und Aufnahmestudios. Damit sind nicht mehr nur Musiker gemeint wie der dreimalige Grammygewinner Chucho Valdés oder ein Künstler wie Gonzalo Rubalcaba, der seine Heimat nicht vergisst, obwohl er im Ausland lebt; oder Ramón Valle und Ernán López-Nussa, zwei weitere große Talente, die – wie Gonzalo – noch nicht einmal 40 Jahre alt sind.

Sie sind die Vorbilder, die die Jüngeren inspirieren, obwohl viele der Letzteren – vor allem die Pianisten – am Anfang des 21. Jahrhunderts schon selber eine Referenz darstellen: Roberto Fonseca, Direktor der Gruppe “Temperamento”; Roberto Carcassés und seine Gruppe “Columna B”; Tony Pérez, Ersatzpianist bei “Irakere”, wenn Chucho Valdés nicht da ist; Lazaro Valdés, Direktor der *timba*-Gruppe “Bamboleo” und in der Lage, sich von einem *salsero* in einen Jazzler höchster Güte zu verwandeln; Miguel Núñez, jahrelang Pianist von Pablo Milanés; Omar Sosa, der seine Kunst nun von Barcelona aus betreibt.

Auch immer mehr Frauen wenden sich mit Erfolg dem Jazz zu, hauptsächlich Sängerinnen wie María Caridad Valdés oder die Vokalgruppe “GEMA 4”. Andere junge Talente sind die Saxophonistin Lucía Huergo oder die Pianistin Leonor Cabrera, Gründerin der “Jazz Juniors”. Am Klavier, der Perkussion und dem Gesang sticht Lilia Expósito – genannt “Bellita” – Chefin der Gruppe “Jazztumbatá”, hervor, tief verwurzelt in der afrokubanischen Musiktradition. Mit der Fähigkeit, sich zwischen den Welten der tanzbaren Populärmusik und des Jazz zu bewegen, ist auch Zoe Fuentes aus der Frauenband “Canela” ausgestattet.

#### 4. Zwischen den Welten

Die erwähnten Namen verpflichten zu einer Reflexion: Der größte Teil der neuen Musikergeneration Kubas – mit klassischer akademischer Ausbildung und trotzdem der Populärmusik verbunden – bewundert den Jazz und spielt ihn auch. Deshalb darf es niemanden er-

staunen, dass die Begleitgruppen der besten kubanischen *soneros* – den so genannten *salseros* – aus sehr improvisationsfähigen Instrumentalisten zusammengesetzt sind, die immer zu einer *descarga* bereit sind, wenn sich die Gelegenheit bietet.

Diese Zweiteilung erklärt sich ebenso aus den zuvor kurz beschriebenen afrikanischen Wurzeln. So entstand zum Beispiel aus einem Teil der Salsaband “NG La Banda”, die Jazzband “Top Secret”. Aber auch der Leiter von “NG”, José Luis Cortés “El Tosco”, ist ein großer Jazz-Flötist. Andere, wie die Gruppe “Habana Ensemble” der Ex-“Irakere”-Musiker César López und Alfredo Thompson, kombinieren beide Welten in einem virtuosen Jazz, der auch das Tanzerlebnis ermöglicht. Dies gilt auch für den fantastischen Schlagzeuger Giraldo Piloto, Neffe von Guillermo Barreto und Sohn eines der wichtigsten Komponisten populärer Musik der letzten Jahrzehnte. Mit seiner Band “Klimax” spielt er eine *salsa*, die stark mit Jazzharmonien verbunden ist. Die Fusion von Musikstilen ist überhaupt sehr typisch für Kuba. So kombiniert ein Veteran wie der Percussionist Oscar Valdés in seiner Gruppe “Diákara” afrokubanische Elemente mit modernen, rockigen Rhythmen. Natürlich gibt es auch Gruppen, die die instrumentale Nüchternheit erhalten, wie zum Beispiel das international erfolgreiche Quintett “Habana Sax”.

Der musikalische Steinbruch Kubas ist unerschöpflich und die Ergebnisse, die er hervorbringt, sind immer wieder überraschend. Obwohl es – abgesehen vom Festival – keine Auftrittsmöglichkeiten vor einem größeren Publikum gibt, erst recht nicht außerhalb von Havanna, sind die Besucher in den wenigen existierenden Veranstaltungsorten immer begeistert von der Qualität der Musik.<sup>8</sup>

## 5. Die Sterne des 21. Jahrhunderts

Der Trompeter Yasek Manzano, der Pianist Tony Rodríguez, der Saxophonist Dayan Virelles und viele andere, die gerade erst die zweite Dekade ihres Lebens vollendet haben, demonstrieren die Qualität, die diese “Sterne des 21. Jahrhunderts” dem kubanischen Jazz bescheren

---

<sup>8</sup> In Havanna gab es 2001 nur zwei Jazzclubs: “La Zorra y El Cuervo” und das “Jazzcafé”. Dort treten täglich wechselnde Bands auf, besonders spannend sind die *descargas* jüngerer Musiker vor den eigentlichen Konzerten (Anm. der Hrsg.).

werden. Seine Legende und seine Tradition, seine Entwicklung und Festigung mit der er das vergangene Jahrhundert beendete, garantieren dem kubanischen Jazz ein Fortbestehen auf höchstem Niveau, durch das er sich weitere Räume in der nahen Zukunft erschließen wird.

Übersetzung: Torsten Eßer



## **Interview.**

### **Eine Supernova des Jazz: Gonzalo Rubalcaba**

Gonzalo Rubalcaba (\*1963) gilt seit einigen Jahren als einer der weltbesten Jazzpianisten. Herbie Hancock adelte ihn 1998 mit den Worten: "Das ist der Klang des 21. Jahrhunderts". Er ist in einzigartiger, bisher nicht da gewesener Weise in der Lage, die Musik seiner Heimat zu zerlegen, zu analysieren und auf neue Weise den Zuhörern zu vermitteln. Sein Spiel geht weit hinaus über die Musik seiner großen Vorbilder Chucho Valdés und Emiliano Salvador, die ihn lange Zeit inspiriert, aber nicht daran gehindert haben, ein eigenes musikalisches Konzept zu entwickeln.

*Stimmt es, dass Dizzy Gillespie Sie für den internationalen Jazz entdeckt hat?*

Dizzy Gillespie hat vielen Menschen in der Welt ermöglicht, ihre Musik zu machen. Dank seiner Förderung haben die Menschen zum ersten Mal meine Musik zur Kenntnis genommen. Zunächst habe ich seine Musik nur auf Schallplatten gehört, hatte dann aber Gelegenheit, persönlich mit ihm zusammen zu arbeiten. Das war im Jahr 1985, als er zum zweiten Mal nach Kuba kam. Bei seinem ersten Besuch 1977 trat er sehr exklusiv nur für einen kleinen Personenkreis auf. Beim zweiten Mal kam er dann zum Jazz-Festival nach Havanna. Wie man weiß, war er sehr interessiert an der kubanischen Musik, er stellte viele Verbindungen zwischen ihr und der amerikanischen Sprache her.

*Sie leben seit einigen Jahren in den USA. Hat dies Ihr musikalisches Konzept geändert, gibt es besondere Einflüsse des amerikanischen Jazz für Sie?*

Wenn ich außerhalb meines eigenen Landes lebe, werde ich nicht von dem Staat, in dem ich lebe, beeinflusst. Stattdessen bekomme ich Gelegenheit, meine Heimat von außerhalb zu betrachten. Als ich in Kuba lebte, war ich sehr dicht dran an der traditionellen kubanischen Musik:

*bolero, cha-cha-chá, rumba, afrokubanische Musik. Die Möglichkeit, ein wenig auf Abstand zu der Musik zu gehen, um sie besser zu verstehen, gab es dabei nicht. Aus der Entfernung kann man die Werte, aber auch Fehler erkennen. Wenn man zurückkehrt, stellt man fest, was man verändern und verbessern kann. Das ist für mich in den vergangenen fünf bis sieben Jahren das Wichtigste gewesen.*

*Chucho Valdés und Bobby Carcassés haben mir einmal erzählt, dass sie die Insel nie für lange verlassen haben, um nicht die Verbindung zu den afrokubanischen Wurzeln zu verlieren. Daher leben sie heute noch in Kuba, obwohl auch sie Gelegenheit hätten, das Land zu verlassen. Kann das wahr sein?*

Jeder hat seine eigene Wahrheit. Für mich war wichtig, in jungen Jahren dort zu leben. Auch wenn ich nicht mehr dort lebe, habe ich eine Möglichkeit, die Verbindung nicht zu verlieren; ich stehe die ganze Zeit mit Kuba in Kontakt. Es ist es etwas in mir, das verschwinden würde, wenn ich dies zuließe. Es kann sein, dass ich nicht erlebe, wie sich die Sprache in Kuba verändert, was sie ständig tut. Das ist aber eine Angelegenheit von lokaler, nicht internationaler Bedeutung. Ich mache nicht nur für Kuba Musik, ich mache sie für die ganze Welt.

*Und für Sie selbst?*

Natürlich, zuerst für mich, aber mit dem Blick auf die Welt.

*Besuchen Sie Kuba noch oft?*

Das letzte Mal war ich vor anderthalb Jahren dort, um meine Familie zu besuchen und gleichzeitig am letzten Album von Issac Delgado mitzuarbeiten. Das ist noch eine andere Geschichte: Viele Musiker, die in Kuba leben, haben keinen wirklichen Kontakt zur aktuellen kubanischen Musik. Ich hingegen lebe in den USA und kann bei solchen Produktionen mitwirken. Das ist der wirkliche Kontakt: mit diesen Musikern zu produzieren und aufzutreten.

*Warum haben Sie Kuba verlassen, gab es politische Gründe oder wirtschaftliche, weil der Musikmarkt in Kuba einfach zu klein ist?*

Viele Dinge waren ausschlaggebend, vielleicht wirtschaftliche, vielleicht politische, vielleicht soziale, vielleicht ideologische, vielleicht musikalische. Es ist eine Art Schicksal für mich, Kuba verlassen zu

haben. Vielleicht gehe ich auch irgendwann zurück, in fünf, zehn oder zwanzig Jahren, wer weiß das. Aber selbst wenn sich die Politik in Kuba morgen ändert, werde ich in den USA bleiben, vielleicht auch nach Europa ziehen. Niemand weiß das im Voraus.

*Warum haben Sie Miami als Wohnort gewählt? Gerade dort haben Sie doch bei Ihren früheren Konzerten politische Demonstrationen erleben müssen.*

Das war und ist nicht mein Problem. Die USA sind nicht Kuba. Ich kann selbst entscheiden, wo ich wohnen will. Ich lebe übrigens auch nicht direkt in Miami, sondern eine Stunde nördlich. Leider ist ein Teil der kubanischen Gemeinde in seinem Denken sehr begrenzt. Aber das ist nur das Problem eines kleinen Teils von ihnen. Ich habe auf meinen Reisen durch die USA viele Kubaner getroffen, die intelligente, offene, sensible und kreative Menschen sind. Wir haben Miami gewählt, weil die Kinder dort besser aufgehoben sind als zum Beispiel in New York, wohin ich natürlich aus künstlerischen Gründen lieber gegangen wäre. Das Wetter ist ein weiterer Gesichtspunkt. Meine Frau hasst den kalten Winter. Und Miami ist auch ein guter Ausgangspunkt für Reisen.

*Ihre Familie ist besonders wichtig für Sie, wie man zum Beispiel an den Titeln auf "Inner Voyage" merkt, die sie ihren Kindern gewidmet haben. Hat die Familie auf Kuba, die immer wieder neue Generationen von Musikern hervorbringt, gerade in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung für die Musik?*

Das ist ein Teil der kubanischen Tradition. Ein großer Fehler wäre es natürlich, wenn das Familienoberhaupt versuchen würde, ein Mitglied der Familie zu gängeln. Man kann niemanden zwingen, Musik zu machen. Man muss sie in sich haben. Ich habe glücklicherweise die Fähigkeit mit auf den Weg bekommen, Musik zu machen. Und ich glaube, meine Familie ist darüber sehr glücklich. Ich hoffe auch, dass meine Kinder in Zukunft nur das tun, was sie glücklich macht, zum Beispiel Baseball spielen. Das Wichtigste ist, dass man das, was man tut, gut macht.

*Es gibt in Ihrer Musik in den letzten fünf oder sechs Jahren große Kontraste zwischen den Produktionen. Zunächst war es Latin-Jazz, dann mehr US-amerikanischer Jazz, und jetzt gibt es die Rückkehr zu den kubanischen Wurzeln. Wechseln Sie Ihr Konzept, Ihren Stil immer wieder oder versuchen Sie, die unterschiedlichen Dinge zusammen zu bringen, die Jazz-Tradition und die besonderen Aspekte der kubanischen Musik?*

Das ist ein sehr schwieriger Punkt. Ich kann nicht dieselbe Sache für eine längere Zeit machen. Ich verändere mich gerne. Es ist eine Art Mission, die ganze Zeit in Bewegung zu sein. Natürlich finde ich in meiner Arbeit immer wieder Wertvolles und auch Fehler. Nach Jahren sehe ich dann, welche Fehler ich mit den Projekten gemacht habe. Wenn ich in Zukunft etwas besser machen kann, werde ich es versuchen. Das ist mein Weg zu denken.

Viele Leute sagen, wir müssten eine Brücke bauen zwischen der kubanischen Musik und dem Jazz. Diese Brücke haben aber viele in der Vergangenheit schon gebaut, Chano Pozo, Dizzy, Tito Puente und in Kuba Frank Emilio und Chucho Valdés. Viel zu viele haben das schon gemacht. Ich weiß, dass wir einen anderen Weg finden müssen. Es wäre falsch, alles nur zu wiederholen.

*Eine Frage zu ihrem Album "Supernova". Was war der Grund für den Titel?*

Titel zu finden ist für mich immer sehr schwierig. Manchmal kenne ich ihn von vorne herein genau, manchmal erst zwei, drei Monate, nachdem ich ein Stück beendet habe. Dieses Mal entstand er zusammen mit meinem Manager, nachdem die Aufnahme in New York fertig produziert war. "Supernova" bedeutet für mich etwas, das schon lange vorhanden ist. Man kann viele Bestandteile aus der Tradition der kubanischen Musik heraus hören, harmonische Strukturen, unterschiedliche rhythmische Akzente, Komplexität. Aber die Essenz ist Kuba. Das ist mein ganzer Hintergrund, den ich von meinem Vater, meinem Großvater, meiner Familie, von Benny Moré usw. habe.



*Werden sie irgendwann auch klassische Musik spielen? Auf der CD "Pasión" gibt es einen danzón, der klassische Teile enthält.*

Ich hatte eine klassische Ausbildung in Kuba. Wenn man sie beendet hat, muss man sich entscheiden, welchen Weg man einschlägt. In den vierziger und fünfziger Jahren war es eine Mode in Kuba, den *danzones* einen sehr bekannten Teil eines klassischen Stückes hinzuzufügen. Das war eine Art, einen "Hit" zu machen. Es musste nicht unbedingt ein klassisches Stück sein, auch die Musik aus bekannten Filmen – aus "Casablanca" zum Beispiel – wurde dazu benutzt. So wurde die Straßenmusik – die *danzones* wurden oft in den Parks vorgetragen – zu einer Mode für alle.

*Warum ist der danzón so kompatibel mit dem Jazz?*

Gute Frage! Zuallererst durch die Harmonie. Sie teilen das gleiche harmonische Konzept. Die Kommunikation war damals sehr gut zwischen den Kubanern und den amerikanischen Musikern. Es war eine große Zeit, in der sich beide auf sehr einfache Weise beeinflussten. Viele Musiker verließen damals Kuba und gerieten in tiefe Verbindung zur aktuellen Musik in den USA, und viele amerikanische Musiker kamen nach Kuba, um von den Rhythmen und dem guten musikalischen Material zu lernen. Es war eine sehr natürliche Verbindung zwischen Kuba und den USA, allerdings nur in kultureller, nicht in politischer Hinsicht. Viele kubanische Musiker und Schriftsteller lebten in Tampa. Es gab auch viele Begegnungen mit amerikanischen Schriftstellern wie zum Beispiel Ernest Hemingway, die zum Ziel hatten, die gemeinsamen Wurzeln ausfindig zu machen.

Der Unterschied bestand in den Rhythmen. Die kubanischen waren meiner Meinung nach komplexer, tiefer. Es gibt etwas Natürliches in unserer Musik, sogar in der Tanzmusik. Der Rhythmus, die Metrik, das Tempo, alles ist sehr fein. Für die US-Amerikaner ist es manchmal sehr schwer zu verstehen, wo der Einsatz ist und was mit den kubanischen Rhythmen passiert. Die Rhythmen waren das einzige Element, das total in Kontrast zueinander stand. Der Rest – Harmonien, Melodien – alles fast das Gleiche, genauso die Big-Band-Konzeption.

In Kuba war damals der typische US-Big-Band-Sound in Mode, gespielt von der Band von Benny Moré oder anderen. Der Klang war

aber völlig anders. Sie wussten genau, wie die amerikanischen Bands spielten, sie kannten alle kompositorischen Tricks dieser Bands, waren sich der gemeinsamen Wurzeln bewusst, aber sie interpretierten die Musik auf ihre Art. Sie suchten eigene Wege. Das ist etwas, das wir in den Sechzigern verloren haben, und natürlich das Wissen um die musikalischen Entwicklungen im jeweils anderen Land.

*Ein Grund für die Entstehung der salsa in New York Ende der siebziger Jahre, oder?*

Alle kubanischen Tanzmusikgruppen, die in New York auftreten, bekommen nicht den Beifall, den sie verdienen, weil man dort oft nicht versteht, was sie machen. Selbst die Puertoricaner fühlen sich manchmal mit den kubanischen Rhythmen nicht wohl. Es steht ein ganz anderes Konzept dahinter, diese Rhythmen zu produzieren und sich dazu zu bewegen. Die Einstellung der Kubaner zum Tanz ist anders.

Wenn Issac Delgado, einer der großen kubanischen Tanzmusik-Stars momentan, nach New York kommt, stehen die Leute da und fragen sich, wie sie diese Rhythmen tanzen sollen, die in Kuba jeder problemlos tanzen kann. Ein Grund dafür ist, dass es bei der Produktion von Musik in Kuba keine Kompromisse gab, um die Platten zu verkaufen. Darum kümmerte sich niemand. Das einzige Zugeständnis war, die Musik produzieren zu dürfen. Erst heute kümmert man sich um den Verkauf und den Vertrieb, in den sechziger/siebziger Jahren interessierte das keinen. Das war in den USA und Puerto Rico anders. Dort produzierte man die Tanzmusik, um sie zu verkaufen. So mussten die Rhythmen vereinfacht werden, bereinigt von komplizierten Anteilen.

*War diese Einstellung, sich nicht um den Kommerz kümmern zu müssen, ein Vor- oder ein Nachteil? Wurden so die alten Rhythmen konserviert?*

Dass sich niemand in dieser Zeit um die Vermarktung kümmerte, war nicht gut, denn die Kubaner haben so ihren Platz auf dem Weltmarkt verloren. Zur selben Zeit haben wir unglaublich gute Musik produziert, die wir niemandem auf der Welt verkaufen konnten. Wie ein kleines Kind fangen wir nun damit an.

*Stimmt, niemand kannte zu dieser Zeit zum Beispiel die innovative Musik des "Orquesta Cubana de la Música Moderna" (OCMM).*

Ja, und jetzt herrscht oft eine große Verwirrung auf dem Markt, weil viele Menschen nicht wissen, welche Musik zuerst da war: "Buena Vista Social Club", "NG La Banda" oder "OCMM". Es fehlt ihnen die Ordnung in der Musikentwicklung Kubas. Wir Kubaner sollten als Erstes in den Griff bekommen, die Musik historisch korrekt zu präsentieren, so dass die Menschen die Evolution der kubanischen Musik erkennen.

*Sie waren sowohl Teil des "OCMM" als auch von "Los Van Van". Wie haben Sie diese verschiedenen Erfahrungen verarbeitet, zum Beispiel die Tanzmusik von "Los Van Van"?*

Alle diese Erfahrungen, die ich mit "OCMM", "Los Van Van" oder Anfang der achtziger Jahre mit dem "Orquesta Aragón" machen durfte, sind Teil der Musik, die ich heute mache. Ich durfte viele verschiedene Stationen durchleben: Eine klassische Ausbildung, eine Familie, die traditionelle Musik spielte, ein Viertel in dem ich aufwuchs, in dem folkloristische Musik – *guaguancó* etc. – und rituelle afrokubanische Musik gespielt wurde. Zusätzlich hatte ich schon von frühester Kindheit an die Möglichkeit, berühmte Musiker zu begleiten oder zu hören, die die Musikgeschichte Kubas geprägt haben, zum Beispiel Juan Formell ("Los Van Van"), Tony Caño oder Komponisten wie Marta Valdés, Frank Emilio und Pacho Alonso. Insofern bin ich kein Normalfall, denn ich hatte durch meine Familie diese Möglichkeit, mit diesen Leuten in Kontakt zu kommen.

Ich schätze es sehr, so nah an den verschiedenen Stilen der Musik gewesen zu sein und verschiedene Formen von Musik machen zu können. Das ist der Fall bei "Los Van Van", die eine Revolution in der Populärmusik ausgelöst haben. Sie waren eine der ersten Gruppen, die das Leben der Populärmusik in Kuba nach dem Ende der Beziehungen zu den USA und zum Rest der Welt gerettet hat. In den Sechzigern/Siebzigern führten wir ein sehr national- oder lokalbezogenes Leben ohne jeden wirklichen Kontakt zur Außenwelt. Es gab eine Serie von Tabus und Beschränkungen, auch auf dem Gebiet der Musik. Alles wurde politisiert. So war es nicht möglich, bestimmte Musiken zu hören, manche aus politischen Gründen, andere, weil es sie

einfach nicht zu kaufen gab. Musiker wie Formell und Pello el Afrokán begannen dann damit, eine musikalische Welt zu erfinden, die auf die eine oder andere Weise diese Leerräume füllte. Wenn man heute die Musik Formells von damals analysiert, dann fällt auf, dass viele Melodien etwas mit den "Beatles" oder den "Rolling Stones" zu tun haben oder mit Elvis, aber in einer sehr lokalen, kubanischen Variante. Die Leistung der Genies ist nicht, etwas Neues zu erfinden, sondern vorhandene Dinge umzuarbeiten, ihnen einen neuen Wert zu verleihen. Das hat zu jener Zeit Formell gemacht, allem, was passierte oder was er aufschnappen konnte, einen neuen Wert verleihen und es in einen städtischen kubanischen Kontext zu setzen. So schuf er eine neue Tanzmusik. Ich war glücklicherweise zu dieser Zeit Mitglied der Gruppe und hatte die Chance, all das kennen zu lernen, diese Entwicklung zu leben und zu erleben, mitzugestalten und nicht nur darüber zu lesen.

*Glauben Sie, dass es sich auf Ihren Klavierstil auswirkt, dass Sie auch Perkussion spielen?*

Es kommt nicht auf die Art zu spielen, sondern auf die Art zu denken an. Oft denkt man zu Unrecht, dass das Klavier eine Ergänzung für alle Musiker sein muss. Gerade mit der Perkussion kann man lernen, wie eine gute Verteilung der Harmonien zu erreichen ist, man kann auch viel über Metrik lernen und über die Tempi. Für mich war es sehr wichtig, diesen Prozess auf eine völlig andere Art zu erleben. Ich begann zunächst Schlagzeug, Congas, Bongos und so weiter zu lernen. Das war mein erster Kontakt mit Musik. Als ich sieben oder acht Jahre alt war, schickte mein Vater mich zur Aufnahmeprüfung auf die Musikschule. Ich wurde abgelehnt mit der Begründung, dass mir der Sinn für den Rhythmus fehle. Das war sehr verletzend für mich. Mein Vater sagte mir, dass ich den Test wiederholen müsse. Mein Problem war, dass ich für die Perkussions-Instrumente zu klein war. Als einzige Möglichkeit blieben dann Klavier oder Geige. Meine Mutter, der ich in meinem Leben immer sehr nahe gewesen bin, riet mir zu Klavier, was ich dann auch tat, ohne es richtig zu wollen.

*Was bedeuten Emiliano Salvador und Chucho Valdés für Sie?*

Emiliano ist leider viel zu früh gestorben. Würde er noch leben, gäbe es eine neue Option in der kubanischen Musik. Er war sehr talentiert

und sehr klar in seiner Konzeption. Für mich war er eine große Inspiration. Chucho hat seit den sechziger Jahren unglaublich viel für die kubanische Musik getan, hat beispielsweise die afrokubanischen Quellen auf Konzertniveau gehoben. Er war der erste Jazzmusiker oder Pianist mit dieser überwältigenden Technik. Ich kenne keinen anderen Pianisten vor ihm mit dieser Art von Energie und Kraft. Das soll nicht heißen, dass die Pianisten vor ihm nicht in der Lage waren, etwas Neues zu spielen. Aber meine ganze Generation hat versucht, so zu spielen wie Chucho und Emiliano.

Das Interview führten Torsten Eßer und  
Hans-Jürgen von Osterhausen im Oktober 2001  
in Frankfurt/Main<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Zuerst veröffentlicht in *Jazzpodium*, Nr. 7/8, 2002.



**Liliana González Moreno**

## **Subversiv wider Willen. Rockmusik auf Kuba**

Die kubanische Rockmusik hat in den letzten vier Jahrzehnten, seit ihrer Entstehung Ende der fünfziger Jahre bis heute, einen wertvollen Beitrag zu Klang, Rhythmik und Harmonik dieser populären Musikrichtung in Lateinamerika geleistet.

In einigen dieser Länder hat der Rock eine parallele Entwicklung genommen. Dennoch haben die Eigenheiten der Protagonisten, der Kulturen und der sozialgeschichtlichen Prozesse in den unterschiedlichen Ländern auch zu einer Ausdrucksvielfalt in den verschiedenen Regionen geführt, die im Repertoire, in den Themen, in Interpretation und Komposition deutlich wird.

Auf dieser Grundlage werden im folgenden Beitrag der lokale Entstehungsprozess und die Schaffenskraft der Rockmusik auf Kuba nachgezeichnet.

### **1. Entstehung der Rockmusik auf Kuba**

Ende der fünfziger Jahre brach die Musik von Elvis Presley als wichtigstem Vertreter des Rock and Roll über das Land herein und in ihrem Fahrwasser auch Little Richard, Fats Domino und Chuck Berry. Bald betraten bekannte Rock-Interpreten die Bühnen Havannas und imitierten Presley, während andere seine Stücke in ihr Repertoire aufnahmen. Dies trifft auch auf einige kubanische Bands zu, die sehr populär wurden, wie das "Cuarteto Llopiz Dulzaides", "Los Armónicos" und die "Hot Rockers". Sie spielten eigene Stücke und viele *Cover*-Versionen, wie der Autor Fariñas belegt:

[...] [eine] Gruppe, die damals ihren Durchbruch erlebte, waren die "Hot Rockers". Sie wurden zwar nicht so berühmt wie die erste Gruppe ("Los Llopiz"), nahmen aber für das *Label* "Hi Habana" eine *Single* mit dem Titelhit "Bit it up" auf mit "Cachita" auf der B-Seite, einem Stück des Komponisten Rafael Hernández. Es war der erste Versuch einer Ver-

schmelzung von cha-cha-chá und Rock. Auch tauchten damals “Los Pretenders”, “Los Jaguares” und die Gruppe um Antonio Taño auf [...].<sup>1</sup>

Den Berichten von Zeitzeugen zu Folge kamen die wichtigsten Sender, die eigentlich vor allem importierte Rockmusik spielten, nicht darum herum, auch junge kubanische Rockmusiker in ihr Programm aufzunehmen. Neben den Aufführungen in den städtischen Klubs und Kabarets gewannen die einheimischen Rockmusiker so Terrain in den wichtigsten Programmen des Radios und Fernsehens.

Zu jener Zeit war der Einfluss anderer lateinamerikanischer Vertreter der Rockmusik noch sehr groß, etwa der von Enrique Guzmán oder Luis Aguilé aus Argentinien, dessen Besuch auf Kuba die Aufnahme seiner ersten LP, “Hola Cuba”, zur Folge hatte. Sie zeigte neue Möglichkeiten auf, Rockmusik in spanischer Sprache zu spielen. Auch gab es Anlehnungen an mexikanische und argentinische Musiker und Gruppen, die eine Pop-Richtung mit hispanoamerikanischer Thematik vertraten.

## **2. Die Tage, als der Rock weder Revolution noch Kultur war<sup>2</sup>**

Die sechziger und siebziger Jahre waren eine schwierige Zeit für die Rockmusik auf Kuba, die damals noch in den Kinderschuhen steckte. Nach dem Sieg der Revolution von 1959 wurde der Rock von der neuen Kulturpolitik als von außen kommende Musikrichtung mit marginalem Charakter angesehen. Seine Verbreitung ging deshalb fast auf Null zurück.

Welche Vorstellungen waren es, die eine Verankerung der Rockmusik auf Kuba behinderten? Das Phänomen wurde auf Kuba als eine “Version des Kulturimperialismus” angesehen. 1961 verhängten die USA das Wirtschaftsembargo gegen die Insel, das eine Verschärfung der bereits angespannten Beziehungen zwischen beiden Ländern zur Folge hatte. In die Defensive gedrängt, entstand in Kuba die Vorstellung, Sprache und Kultur Nordamerikas könnten eine Art “politischer und ideologischer Durchdringung” darstellen. Es wurden Strategien entwickelt, um jeglichen (kulturellen) Austausch zu verhindern. So kam es, dass die Rockmusik allgemein als subversive Kunstrichtung angesehen wurde, mit negativen ideologischen Implikationen, die sich

---

<sup>1</sup> Vgl. Fariñas (1997: 5).

<sup>2</sup> In Anlehnung an eine Aussage Humberto Manduleys vgl. Manduley (1994).



kontraproduktiv auf die neuen Erziehungsmethoden für die kubanische Jugend auswirken könnten.

Auf Kuba wurde jetzt eine neue Kulturpolitik betrieben, die veränderte Bedingungen für Produktion, Konsum und Planung der einheimischen Kunst schuf. Erziehungswesen und Massenmedien wurden verstaatlicht, und es wurden Gremien geschaffen, die für die Umsetzung der neu verordneten Politik verantwortlich waren.

Es war die Zeit, als die Kunst vor allem als "Waffe der Revolution" und als "unüberwindbares Hindernis" angesehen wurde, "um dem ideologischen Eindringen der Imperialisten mit aller Entschlossenheit zu begegnen". 1961 fand unter kubanischen Intellektuellen eine intensive Diskussion über wichtige Fragen der neuen Politik statt. Unter anderem sprach man von einer

wachsamen Bewertung der Literatur und Kunst aus den kapitalistischen Ländern, die sich gerne den Anstrich der Erneuerung geben, sich dann aber häufig als ideologisch abweichlerisch erweisen und der Notwendigkeit, das künstlerische Schaffen durch das revolutionäre Prismenglas zu bewerten und dem Recht der Revolutionsregierung, jene Medien, die so großen Einfluss auf das Volk ausüben, staatlich zu kontrollieren.<sup>3</sup>

Leider wurden viele dieser Vorgaben von Funktionären, die sich über die Tragweite und Komplexität künstlerischer Prozesse nicht im Klaren waren, sehr streng ausgelegt. Völlig unkritisch wendeten sie eine Politik der kulturellen Isolierung für kapitalistische Musikprodukte an und sprachen manchmal sogar Verbote aus. Die Rockmusik betraf dies aus zwei naheliegenden Gründen besonders: Ihr Herkunftsland und ihre Sprache.

Auch wenn kein geschriebenes Gesetz die Rockmusik auf Kuba verbot, so gab es doch andere strenge Maßnahmen, durch die ihre Verbreitung sowie das englischsprachige Text-Repertoire kontrolliert wurden. Wichtig ist dabei, dass der Rock nicht nur als Musikrichtung, sondern als persönliche Ausdrucksform begriffen wurde, mit der sich eine kleine gesellschaftliche Gruppe identifizierte. Sie pflegte eine bestimmte Art und Weise sich zu kleiden, zu sprechen, zu denken und Widerstand zu zeigen. Diese weltweit gültigen Merkmale wurden in der neuen kubanischen Gesellschaft an den Rand gedrängt; ein Umstand, der für die Rockmusiker eine große Herausforderung darstellte,

---

<sup>3</sup> Vgl. Colectivo de Autores (1977: 25-31).

wenn sie sich abgrenzen wollten von anderen, weitaus authentischeren Musikrichtungen einheimischer und auch ausländischer Musiker, die sich großer Verbreitung und Akzeptanz erfreuten.<sup>4</sup> Dieses Gefühl der Herausforderung prägte über viele Jahre hinweg das Selbstwertgefühl der Rockmusiker.

Im Zeitalter der transnationalen (kulturellen) Kommunikation und Konzerne kann jedoch keine noch so strenge Isolierung die zahlreichen Netzwerke kontrollieren. Die Musik von Gruppen wie "The Beatles" kam auf den verschiedensten, oftmals verborgenen Wegen ins Land, zum Beispiel durch Aufnahmen von ausländischen Sendern und Schwarzpressungen, die von einigen Radiostationen gesendet wurden. Es handelte sich nicht um einen existentiellen oder politischen Widerstand der Liebhaber dieser Musikrichtung, vielmehr stand bei ihnen das künstlerische Interesse im Vordergrund. Die wesentlichen Elemente rockmusikalischer Ästhetik, die fälschlicherweise an den Pranger gestellt wurden, flossen in das kreative Schaffen talentierter kubanischer Musiker ein.

In den sechziger und siebziger Jahren gab es über das ganze Land verstreut rund 70 Rockgruppen, die meisten von ihnen in Havanna. Zunächst imitierten sie die meistens angelsächsischen Vorbilder und füllten so die Lücke der kaum verbreiteten internationalen Musikproduktionen. Die Kubaner spielten die Hits ausländischer Gruppen nach, um im Land bekannt zu werden. Die Mehrheit übernahm die englischen Texte und die sich ständig wiederholenden musikalischen Themen. Diese Bands waren in einer Zeit, als auch an das künstlerische Schaffen die Messlatte der ästhetischen Ideale und Prinzipien der Revolution angelegt wurde, ganz auf sich allein gestellt. Hervorragende Interpreten jener Zeit waren etwa "La Lupe",<sup>5</sup> "Dino y Freddy", Eddy

---

<sup>4</sup> Die Starre der kulturellen Isolation hatte im Innern die Erneuerung authentischer Formen der kubanischen Musik zur Folge. Neue Rhythmen und Musikrichtungen fanden Verbreitung, die mehr oder weniger populär und relativ kurzlebig waren, im Gegensatz zu anderen, die Rückhalt fanden und sich durchsetzten. Hierzu gehörten auch einige ausländische Musikrichtungen, die große Verbreitung fanden. In diesem feindlichen, nationalistischen Umfeld etablierte sich die Rockmusik als ausländische Gattung.

<sup>5</sup> Einer der bekanntesten Aufführungen in den Jahren 1958-1961 war die der Sängerin "La Lupe" (Guadalupe Victoria Yolo Raymond). Ihr Stil erinnerte an einen Rockstar, wie die folgende Beschreibung zeigt: "[...] ihr Gesang und ihr Auftritt

Torres, Ulises Russel, Germán García, Cristóbal Puga (Dany Puga) und Luis Bravo.<sup>6</sup>

Einige Kritiker vergleichen die kubanischen Solisten und Bands jener Zeit mit Elvis Presley, den “Beatles” und den “Rolling Stones”. Auch wenn damals die Spannungen zwischen der Politik und der Rockmusik groß waren, so waren die kubanischen Bands jedoch nicht an einer musikalischen Protestbewegung interessiert. Sie hatten ganz andere Sorgen, denn eine der schwierigsten Angelegenheiten war die Beschaffung der Instrumente.<sup>7</sup> Zunächst ersetzten die Kubaner die elektronischen Instrumente der ausländischen Vorbilder durch akustische Instrumente und griffen für die Verstärkung auf einfache, aber kreative Lösungen zurück, etwa die Nutzung von Telefonkabeln als Mikrofonkabel und von alten Plattenspielern als Verstärker. Vieles, wie zum Beispiel die Schlagzeuge, bastelten und flickten sie sich zusammen. Trotz dieser materiellen Beschränkungen und trotz der überholten Stil- und Textelemente, die der Rock auf Kuba aufwies, erfreute er sich bei Interpreten und Publikum großer Beliebtheit. Zwar fand man keine eigene Sprache, aber man überlebte, obwohl die Rockmusik auf Kuba totgesagt wurde.

Von den Gruppen der sechziger und siebziger Jahre sind “Los Dada”, “Los Kent” und “Almas Vertiginosas” als die Wichtigsten zu nennen:

“Los Dada” war eine der Bands, die in Mode waren. Sie suchten nach neuen Klängen beim Schlagzeug und interessierten sich für die Integration kubanischer Instrumente in die Beat-Musik. Die Gruppe bestand aus drei E-Gitarren, Schlagzeug und – was neu war – einem *chekeré*.<sup>8</sup>

Weil es an Räumen und Auftrittsmöglichkeiten fehlte, wurden Veranstaltungen wie die Fünfzehnjahr-Feiern<sup>9</sup> und andere nicht-politische

---

waren ungeheuerlich, sie schrie, weinte, biss sich in Hände und Brüste, zerkratzte sich das Gesicht [...]” (vgl. Martínez 1998: 40).

<sup>6</sup> Vgl. Fariñas (1997: 7). “Diesem Sänger [er bezieht sich auf Luis Bravo] mit der unreifen Stimme gelingt es, innerhalb von drei Jahren zwei wichtige LPs zu produzieren”.

<sup>7</sup> Dies ist nach wie vor ein Problem für kubanische Musiker, da es auf Kuba fast unmöglich ist, brauchbare Instrumente und technische Ausrüstung zu kaufen, und wenn ein legaler oder illegaler Weg gefunden ist, ist alles sehr teuer.

<sup>8</sup> Vgl. Eli/Alfonso (1999: 162).

<sup>9</sup> Bei den *fiestas de quince* werden Mädchen und Jungen mit Erreichung des 15. Lebensjahres in die Welt der Erwachsenen eingeführt (Anm. d. Hrsg.).

Anlässe zur öffentlichen Darstellung der Rockmusiker genutzt. Mit der Zeit eröffneten sich einige neue Wege zur Verbreitung ihrer Musik, etwa durch den kontrollierten Zugang zu Radio- und Fernsehsendungen. Auch Theater und Kaffeehäuser mit Live-Musik boten nach und nach Raum für Auftritte und künstlerischen Austausch.

In den siebziger Jahren tauchten neue Gesangsgruppen und Solisten auf, die sehr stark unter dem Einfluss spanischer Rockmusik standen. Dieser Stil wurde durch die beliebte Radiosendung „Nocturno“ bekannt gemacht. Das Duo Raúl Gómez und Mirtha Medina – später eine der wichtigsten kubanischen Popsängerinnen – ist ein gutes Beispiel für diese Entwicklung.

Die internationalen Lieder-Festivals, die in Varadero abgehalten wurden, waren auch eine Bühne für ausländische Rockgruppen. So spielten dort 1970 die spanischen Bands „Los Bravos“ und „Los Mustangs“. Sie wurden zu wichtigen Bezugspunkten des spanischsprachigen Pop und Rock. Angesichts der kulturellen Bedingungen in Kuba, des spanischen Einflusses und der Notwendigkeit einer breiteren Kommunikation mit neuen gesellschaftlichen Gruppen, begannen die kubanischen Musiker, in enger Anlehnung an den Rock und Pop aus Spanien, Texte in spanischer Sprache zu schreiben und auch dessen Intonierungen und Körperbewegungen zu übernehmen. Der Rückgriff auf die spanische Sprache veränderte die künstlerischen Interessen und ästhetischen Voraussetzungen der Rockmusik auf Kuba nachhaltig.

Einige Kritiker sind allerdings der Auffassung, dass diese Festivals zwar eine wichtige Begegnungsstätte zwischen Musikern aus verschiedenen Ländern darstellten, dass sie zugleich aber zum Hemmschuh der Entwicklung einer nationalen Rockmusik wurden, weil so die Imitation ausländischer Musik für weitere Jahre festgeschrieben wurde. Tatsächlich ging es damals nicht um Innovationen, sondern um die Festlegung bestimmter klanglicher und kompositorischer *Codes*, die im damaligen Kontext einer bedeutenden Erneuerung gleichkamen.

Für einige Bands waren die späten siebziger Jahre entscheidend, auch wenn sie für die meisten das Aus brachten: Sowohl der Exodus von Musikern ins Ausland als auch die Orientierung mancher Interpreten hin zu anderen Musikrichtungen, die sich größerer Akzeptanz erfreuten, spielten hier eine Rolle. Dies führte zu einer Stagnation in

der Entwicklung des kubanischen Rock. Weitere Ursachen waren der Vormarsch der Diskomusik und die psychologische Ermattung derjenigen, die seit mehr als zehn Jahren ihre musikalischen Vorlieben verteidigt hatten.

Einer der Grundzüge der Kulturpolitik war die Suche nach neuen Auslandskontakten. Nachdem die Verbindung Havanna-New York unterbrochen worden war, begann ein kultureller Austausch mit Europa, besonders mit den sozialistischen Ländern. So wurden durch Radio- und Fernsehauftritte ungarische Gruppen wie "Lokomotive GT" oder aus der ehemaligen DDR "Karat" bekannt, eine Band, die auch mehrmals Kuba besuchte. So fanden in den siebziger Jahren auch einige Spielarten des Rock, die in Europa in Mode waren, Eingang in das kubanische Repertoire: *yeye*, *gogo*, *shake*.

### 3. Experimentelle Musik

[...] Das Experimentelle ist in unserem Fall nicht eine Form differenzierenden Schaffens, sondern, ganz im Gegenteil, ein künstlerischer Bundesgenosse, der fast den ganzen kubanischen Rock charakterisiert.<sup>10</sup>

1969 führte das *Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica* (ICAIC) ein auf das Kino zugeschnittenes tonexperimentelles Projekt durch, das großen Einfluss auf die künftige Entwicklung der kubanischen Rockmusik hatte. Es versammelte unter der Ägide hervorragender Musikpädagogen des Landes junge Musiker, Laien und professionelle Interpreten verschiedener Niveaus, die gemeinsam als "Grupo de la Experimentación Sonora del ICAIC" ("Gruppe für Klangexperimente des ICAIC"; kurz "G.E.S.I."), bekannt wurden. Es handelte sich dabei um eine "Schule" der Technik, des künstlerischen Schaffens, der gegenseitigen Durchdringung, in der die Technologie als experimentelles Instrument im Dienst verschiedener musikalischer und ästhetischer Interessen stehen sollte. Dieser und andere Bezugspunkte wie etwa das Wirken des "Orquesta Cubana de Música Moderna" sowie die Entstehung von Gruppen, die Tanzmusik spielten und von hervorragenden Musikern geleitet wurden, ermöglichten einen intensiven Austausch zwischen den unterschiedlichen Bereichen der kubanischen Populärmusik, an dem auch der Rock beteiligt war.

---

<sup>10</sup> De la Nuez (1997: 52).

Die wichtigsten Auswirkungen dieser Kunstrichtung lassen sich in ihrem Einfluss auf das schöpferische Wirken von Interpreten anderer Musikrichtungen festmachen. Diese griffen die Ausdrucksmittel des Rock, etwa in den Bereichen Klang, Bühnenshow oder Intonation, bewusst auf. Deutlich wird dies in der Arbeit von Künstlern wie Ede-sio Alejandro, José María Vitier u.a. So gab es eine Phase, in der die reine Rockmusik zwar keine neuen Perspektiven entwickelte und die Qualität der Gruppen zurückging, in der aber zugleich Elemente dieses komplexen *Genres* (Klangbildung, Kompositions- und Interpretationstechniken, rhythmische, melodische und harmonische Ausführung) in anderen Musikrichtungen wie dem kubanischen Lied, dem *son*, dem Jazz und sogar in der zeitgenössischen Konzertmusik verwendet wurden.

Weitere Erfahrungen auf dem Gebiet des Experimentierens wurden durch Gruppen Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre gemacht. Ihnen ist die Integration und Festigung wichtiger stilistischer Merkmale zu verdanken, die noch heute die Rockmusik des Landes charakterisieren. Gemeint sind „Síntesis“, „Gens“, „Venus“, „Arte Vivo“ und „Géminis“.

So entstand, analog zur internationalen Rockszenen, eine kubanische Szene, die für die Entwicklung des Rock auf der Insel lebenswichtig war. Ihre Idee war die Neuformulierung der Rockmusik durch die Vermischung der Stile als künstlerisches Kriterium. Eine solche Vermischung verschiedener Musikrichtungen war auch auf der internationalen Ebene ein „Schlüssel-Element“ gewesen, auf Kuba aber fand die Vermischung mit populären, tief in der Kultur des Landes verwurzelten Elementen statt. Zu den wichtigsten kubanischen Quellen dieser musikalischen Rückkopplung gehörten die verschiedenen kubanischen Liedformen und die Folkloremusik:

[...] Diese Musikrichtung zu vertreten, ohne die englische Sprache zu verwenden, das war eine richtige Herausforderung. Wir fühlten uns nicht reif genug, um in unserer eigenen Sprache zu komponieren. [...] Wir kamen zu dem Schluss, dass Silvio [Rodríguez] derjenige Liedermacher war, der eine Brücke zwischen der Rockmusik und der spanischen Sprache schlagen und zugleich eine direkte Kommunikation mit der Jugend herstellen konnte. Es war leicht, aus Silvios Stücken Rockversionen zu machen, [...] in den meisten seiner Stücke ist der Rock unterschwellig vorhanden. Wir haben diese Möglichkeiten weiter entwickelt, [...] das Publikum hat sich schnell mit unserer Arbeit identifiziert, da wir ihm mit

besonderen Merkmalen entgegenkamen: Seiner Vorliebe für Rockmusik und für die *trova*.<sup>11</sup>

#### 4. Der Fall “Síntesis” und die achtziger Jahre

Bei anderen Gruppen, etwa “Síntesis”, erstreckte sich die Vermischung auch auf die Arbeit mit Folkloremusik afrokubanischer Herkunft. Ende der siebziger Jahre verfügte die 1976 gegründete Band und Nachfolgerin des Gesangsquartetts “Tema IV” bereits über ein umfangreiches Repertoire. Zwar leugnet ihr Leiter, Carlos Alfonso, nicht den Einfluss von Gruppen wie “Pink Floyd”, “Yes”, “Genesis” und “Emerson, Lake and Palmer”, doch bis heute wird in ihrem musikalischen Schaffen als eines der wesentlichen Merkmale die Integration afrokubanischer Rhythmen deutlich. Einige Kubaner sind sogar der Auffassung, dass “Síntesis” am Anfang des kubanischen Rock steht: Die Gruppe habe wichtige musikalische Impulse gegeben und Perspektiven für die künftige Entwicklung der Rockmusik aufgezeigt, doch fehle es an unmittelbaren Nachfolgern. Sie wurden in ihrem Urteil durch die Verleihung des EGREM-Musikpreises 1989 an “Síntesis” bestärkt. Seitdem wird die Musik aller Interpreten, die rockige Elemente in ihren Werken benutzen, als “kubanischer Rock” bezeichnet. “Síntesis” hat bislang acht Alben eingespielt, die in Richtung Rockballade, Afro-Rock oder Ethno-Rock, wie die Musiker ihre Musikrichtung selbst bezeichnen, gehen. Auf ihnen wird die Vermischung von Rockmusik und afrokubanischer Musik in zweierlei Hinsicht deutlich: In der Kombination sich regelmäßig abwechselnder Teile beider Stile: Textzitate oder -teile afrokubanischer Gesänge mit Versatzstücken (Einleitungen, Zwischenteile, Schlusstücke), des Rock oder manchmal auch des Jazz sowie in der Fusion beider Stile.

Das Werk von “Síntesis” kann auf verschiedenen Ebenen beurteilt werden:

- Auf der Ebene der Intonation: Synchronisation der Rock- und Folkloremusik, ausgehend von Konkordanzen in der Artikulation, in musikalischen Phrasen, im melodischen Entwurf, in der kraftvollen Tonbildung; des Weiteren ein nasaler Klang der Stimmen sowie eine kraftvolle, emotionale Art des Singens; Texte in alltäg-

---

<sup>11</sup> Vgl. Rigueiro (1989: 11) (Überlegungen zur stilistischen Entwicklung der Gruppe “Gens”).

licher Sprache sowie das Beibehalten der Intonation von Gesängen.

- Auf der instrumentalen Ebene: Formulierung eines neuen Formats: Koexistenz zweier verschiedener Klangwelten unter einem koordinierten Kompositionsprinzip. Einerseits das nicht verstärkte, akustische Element, das afrokubanischen Riten eigen ist: *tambores batá* und kubanische Perkussion; auf der anderen Seite die elektronisch verstärkten Instrumente. Dort verfügt “Síntesis” über eine breite Ausstattung, durch die die Band neue Klänge hervorbringen konnte.
- Auf der Ebene der Komposition: Die Arbeit der Stimmen, nicht nur in der harmonischen Konzeption von Vokal-Quartetten, -Duetten, bei den Chören und beim klassischen Wechselgesang, sondern auch in der Beherrschung der Instrumente und Stimmen. Bei Letzteren durch den Einsatz von Oktavintervallen oder Einstimmigkeit im Chor. Die größten dramaturgischen Spannungen werden durch hohe Stimmlagen und Falsettimprovisationen erzielt, die an die Vermischung von Jazz, Rock und kubanischem Lied erinnern und vom hohen professionellen und technischen Niveau der Bandmitglieder zeugen. Überlagerung verschiedener Rhythmen und Klänge innerhalb eines folkloristisch-elektronischen Stils sowie eine stark rhythmische Vielstimmigkeit, durch die das lyrische Element der hohen Stimmlage hervorgehoben wird.

## 5. Rock und *nueva trova*

Da “Síntesis” eines der besten Beispiele darstellt, soll hier stellvertretend noch zusätzlich auf die Wirkung von klassisch ausgebildeten Musikern auf solche Bands in den achtziger Jahren hingewiesen werden, denn sie leisteten einen wichtigen Beitrag in der Entwicklung neuer Spiel- und Ausdrucksformen. Auch andere Gruppen und ihre Werke zeugen von Einflüssen der Konzertmusik (z.B. Streichquartett) auf den Rock und vom Aufgreifen eines universellen Repertoires mit thematischen und interpretativen Varianten, die sich zwischen zwei Stilrichtungen bewegten: der Populärmusik und der klassischen Konzertmusik.



Allmählich erfuhr die Rockmusik eine größere Akzeptanz, auch wenn sie noch immer auf viele Hindernisse stieß. Die Kulturhäuser aller Provinzstädte öffneten der Rockmusik ihre Tore. Stellvertretend soll an dieser Stelle das Lokal "El patio de María" in Havanna genannt werden, das gerne Rockbands auftreten ließ und zum Stammlokal des Rockpublikums wurde.

Jazz, Konzertmusik und die gesammelte musikalische Erfahrung Kubas in Verbindung mit der Rockmusik ermöglichten auch einen Vorstoß in Richtung des symphonischen Rock. Dieser ging zurück auf die Arbeit von Musikern wie Mario Daly und Luis Molina. Der Gattung gelang es aber nicht, auf die weitere musikalische Entwicklung Einfluss zu nehmen, auch wenn sie sich zunächst einer gewissen Verbreitung und eines großen Publikums erfreute. Auch wenn solche Konzerte ganze Theater füllten, so hörten die Menschen zuhause lieber andere Richtungen der kubanischen Populärmusik oder andere Varianten des Rock. So profilierten sich nach und nach verschiedene Typen der Rockmusik, die wegen ihres vorübergehenden und experimentellen Charakters zwar noch keinen nationalen Rock ausmachen, es aber erlauben, die Werke einiger Bands deutlich voneinander zu unterscheiden.

In diese Zeit fällt auch die Aufführung der ersten, auf Kuba komponierten Rockoper: "Violente". Sie ist das Werk des Sängers, Gitarristen und Komponisten Edesio Alejandro und des Musikers Mario Daly:

[...] als "electro drama" oder Rockoper eingestuft, zeugte sie von einem dramatischen Aufbau. Sie wurde von Musikern gesungen, die für ihre hervorragenden Sopran- und Tenorstimmen bekannt waren. [...] Das Werk weist verschiedene Rockstile auf: Symphonie, Hard Rock, Heavy Metal sowie Ballade und aktuelle populäre Rhythmen wie den *break-dance*, gemischt mit wichtigen Elementen der kubanischen Musik, vor allem derjenigen afrikanischen Ursprungs.<sup>12</sup>

"Venus" war eine weitere Band, die in den achtziger Jahren Zeichen setzte. Das Hardrock-Quintett sang in spanischer Sprache und textete selbst. Andere Musikrichtungen wie Trash und Heavy Metal waren weitaus verbreiteter. Ihr wichtigster Vertreter war "Zeus", eine Band, die das typische Bild des Rockers widerspiegelte: lange Haare, zerrissene Kleidung etc. In der Beschreibung jener Zeit darf der Einfluss

---

<sup>12</sup> Vgl. Valdés (1996: 11).

von Frauen wie Tanya, Mitglied der Band "Monte de Espuma", nicht unberücksichtigt bleiben. Tanya weckte große Erwartungen, ihr bekanntestes Stück war "Ese hombre está loco".

Das Spielen von Rockmusik erfordert in der Regel eine teure technische Ausstattung. Bis in die neunziger Jahre hinein wurden aber nur wenige kubanische Rockbands von den staatlichen Musikfirmen aufgenommen, was bedeutete, dass sich für den Rest die Arbeit nicht auszahlte, im Gegensatz zu Vertretern anderer Musikstile. "Zeus" ist eine solche Gruppe, die nur überlebt hat, weil sie sich auch anderen, musikfremden Aktivitäten gewidmet hat, die die Kosten für ihre Auftritte und Instrumente deckten. Ein anderer Umstand, der vor allem Rockbands immer geschadet hat, war das Fehlen einer elementaren musikalischen Ausrüstung. Einigen Bands wurden die Instrumente wegen ihrer angeblich zweifelhaften Herkunft sogar weggenommen, was dann zum Auseinanderbrechen der Gruppe führte.

Die Fusionen und die gegenseitige Beeinflussung der Rockmusik auf Kuba wurde auch als "das Alternative" bezeichnet und hing, wie bereits gesagt, eng mit der Entwicklung des kubanischen Liedes zusammen. Der Zusammenhang wurde besonders ab 1970 deutlich, mit der Entstehung der *nueva trova*-Bewegung und dem *Protestsong*, dessen Hauptvertreter Silvio Rodríguez und Pablo Milanés waren, sowie in den achtziger Jahren mit der Entstehung der *novísima trova*, die Liedermacher wie Carlos Varela, Polito Ibáñez, Gerardo Alfonso u.a. hervorbrachte. Jede Generation von Liedernachmachern hat dem kubanischen Lied ihren Stempel aufgedrückt. So wurde es auch zu einer Quelle der Erneuerung für die Rockmusik auf der Insel. Eli schreibt:

Das Bild des einzelnen *trovador* auf der Bühne wurde auch weiterhin gepflegt, aber das Bestreben ging doch immer mehr dahin, Begleitbands zu bilden, wobei Rockformationen bevorzugt wurden [...]. Die Sprache des Rock wurde immer mehr zu einem der wichtigsten kulturellen Kommunikationsmittel der Massen.<sup>13</sup>

Der Erfolg von Silvio Rodríguez und Pablo Milanés Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre brachte auch die ersten Massenkonzerte auf großen Plätzen mit sich (was nicht heißt, dass die Bands der sechziger und siebziger Jahre kein Publikum gehabt hätten). Das kubanische Lied übernahm vom Rock die progressivsten Stilmittel:

---

<sup>13</sup> Vgl. Eli/Alfons (1999: 178).

aggressive Intonationen, Intervalle mit großer melodischer und harmonischer Bewegung, eine fast rock-ähnliche Gestik (trotz der wenigen Bewegungen auf der Bühne) sowie stilistische Experimente im Gesang und spezielle akustische *Riffs*.

Seit den achtziger Jahren kamen dann anlässlich des “Internationalen Festivals von Varadero” auch viele ausländische Musiker wie Fito Páez, León Gieco und Juan Carlos Baglietto (alle aus Argentinien) nach Kuba. Schon seit Charly García hatte die argentinische Rockmusik einen starken Einfluss auf unser Lied und unseren Rock ausgeübt, doch entscheidend für die begeisterte Aufnahme beim Publikum war jenes Festival. Die Jugend identifizierte sich sehr mit dem kubanischen Lied, das sich von der Rockmusik nicht sehr unterschied. Deutlich wurde dies in den achtziger Jahren mit Silvio Rodríguez und seiner Begleitband “Afrocuba”, deren Musik beide Elemente beinhaltete, sowie Anfang der neunziger Jahre durch die Zusammenarbeit von Silvio und “Síntesis”, die bei der Aufnahme ihres Albums “El Hombre extraño” auf acht Stücke des Liedermachers zurückgriffen.

Betont werden soll, dass

[...] ein Teil der Komponisten und Interpreten (*trovadores*) durch die traditionelle *guajira*, *guaracha*, den *bolero* oder lateinamerikanische Musikrichtungen berühmt wurde, andere hingegen durch die Rockballade und die innovative Vokal- und Instrumentalmusik der internationalen *nueva canción*-Bewegung.<sup>14</sup>

Carlos Varela war einer dieser Musiker. Seine Lieder enthielten die ästhetischen Veränderungen der *novísima trova*, wodurch sie den *Flair* von *Protestsongs* erhielten. Die Zeit war geprägt durch eine neue Realität voller Widersprüche, die von einer Generation, die den Aufbau des revolutionären Prozesses nicht miterlebt hatte, nur schwer verstanden wurde:

Die jüngsten *trovadores* fühlen sich einer Chronologie verpflichtet, der mit der Generation von Silvio Rodríguez und Pablo Milanés nichts zu tun hat: Sie bringen die aktuellen Konflikte und Widersprüche der Revolution zur Sprache, ohne die historische Perspektive der Hauptvertreter des revolutionären Prozesses zu berücksichtigen. Diese Jugendlichen betrachten das aktuelle Geschehen aus einem neuen Blickwinkel, denn sie

---

<sup>14</sup> Vgl. Eli/Alfonso (1999: 179).

haben die vorrevolutionäre Zeit nicht erlebt. Dabei stoßen sie mit ihren Ansichten nicht immer auf Verständnis.<sup>15</sup>

Ende der achtziger Jahre entstehen Varelas gefühlvolle Lieder, etwa “Guillermo Tell”, “Jalisco Park” oder “Memorias”, die die Lebensanschauung der Jugend in einer neuen Zeit widerspiegeln. Vielleicht werden die Texte mit Protestcharakter in einigen Jahren keine Bedeutung mehr haben, und andere wie “Jalisco Park” wird man wegen ihres lokalen Bezugs nicht mehr verstehen. Trotzdem haben Musiker wie Varela mit ihrer Art *trova rock*, die sehr charakteristisch ist für die neunziger Jahre, innerhalb der kubanischen Rockmusik in thematischer und musikalischer Hinsicht zu einer Erneuerung und Verjüngung beigetragen.

Hier zwei Beispiele von Texten mit Protestcharakter, die den Generationenkonflikt poetisch aufgreifen:<sup>16</sup>

#### **Guillermo Tell**

Guillermo Tell tu hijo creció.

Quiere tirar la flecha.

Le toca a él probar su valor  
usando tu ballesta.

Guillermo Tell no comprendió  
el empeño.

Pues quién se iba a arriesgar al  
tiro de esa flecha.

Y se asustó cuando dijo el pequeño:

Ahora le toca al padre la manzana en la cabeza.

#### **Wilhelm Tell**

Wilhelm Tell, dein Sohn ist gewachsen.

Er will den Pfeil abschießen.

Jetzt muss er seinen Mut beweisen  
und deinen Bogen nehmen.

Guillermo Tell verstand den Eifer  
nicht.

Denn wer will sich schon der Gefahr dieses Pfeils aussetzen.

Und er erschrak, als der Kleine sagte:

Jetzt kommt der Apfel auf Vaters Kopf.

#### **Memorias**

Y cuando los discos de los Beatles no se podían tener los chicos descubrieron que sus padres los escuchaban también...

No tengo Superman, tengo Elpidio Valdés,  
mi televisor fue ruso.

No tengo mucho más de lo que puedo hacer y a pesar de todo lucho.

#### **Erinnerungen**

Und als man die Platten der Beatles nicht haben durfte, entdeckten die Jungen, dass auch ihre Eltern sie hörten...

Ich habe nicht Superman, ich habe Elpidio Valdés,  
mein Fernseher war russisch.

Ich hab nicht viel mehr als das, was ich machen kann und trotz allem kämpfe ich.

<sup>15</sup> Vgl. Rigueiro (1989: 11).

<sup>16</sup> CD-Serie “A Guitarra Limpia – Antología 1-4”.

In diesen Liedern zeigt sich, dass das kubanische Lied und der Rock die kubanische Musik der neunziger Jahre maßgeblich bestimmen sollten.

## 6. Rockmusik in den neunziger Jahren

Als die sozialistische Staatenwelt zusammenbrach, geriet die kubanische Wirtschaft in eine tiefe Krise. Es kam in materieller Hinsicht zu einer "historischen Rückbildung", auch viele individuelle Wertvorstellungen gingen verloren. Dies hatte natürlich gesellschaftliche Folgen, die auch die Kunst zu spüren bekam. Die verordnete "Spezialperiode" (mit unvorstellbaren materiellen Mangelercheinungen und deren geistigen Folgen) und der komplexe Prozess zur "Berichtigung von Fehlern" beeinflussten zunächst Geist und Leben der Kubaner und schließlich auch ihr künstlerisches Schaffen.

Die ästhetische Wahrnehmung der jungen Generation veränderte sich schlagartig und ging mit der neuen sozialen Wirklichkeit eine Verbindung ein. In der Rockmusik entstand erneut eine "kreative Bewegung" aus rund 60 Bands und Liedermachern. Obwohl der Rock in vielen gesellschaftlichen und politischen Kreisen mit Argwohn betrachtet wurde, kam es in den neunziger Jahren zu einem künstlerischen Schub. Einerseits übernahm die *Asociación de Artistas Aficionados Hermanos Saíz* die Promotion für viele dieser Bands, andererseits vermarkteten die Gruppen sich auch selbst. Beides führte zu Konzerten, Plattenaufnahmen und internationalen Tourneen und mündete letztlich in der Suche nach neuen Märkten.

Während die Jahrzehnte zuvor durch das Aufgreifen ganz bestimmter neuer Elemente der Rockmusik geprägt waren, waren die neunziger Jahre durch eine Vielfalt von Stilen gekennzeichnet, die aber in einigen Fällen kein professionelles Niveau erreichten: Punk, experimenteller Rock, alternativer und progressiver Rock, Pop-Rock und vor allem Heavy Metal waren die verbreitetsten Stile.

Die Stücke aus dieser Zeit weisen eine thematische Bandbreite auf, die von der afrokubanischen und christlichen Liturgie über die zeitgenössische gesellschaftliche Chronik des Landes bis hin zur Leistungsfähigkeit und zum Humor der kubanischen Menschen in Zeiten großer sozialer und wirtschaftlicher Probleme reicht. Die Texte wurden auf verschiedene Art und Weise zum Ausdruck gebracht: durch

eine unharmonische Sprache (wie im Fall von “Moneda Dura”) oder durch verworrene Metaphern (“Lucha Almada”, “Luis de la Cruz y Bolsa Negra”, “Zeus”, “Elévense”). Dieses Merkmal findet sich auch in der heutigen kubanischen Populärmusik. Vielleicht lässt sich in diesem Sinne eine gegenseitige Beeinflussung der zeitgleichen Phänomene *salsa* und Rock feststellen. Vom musikalischen Standpunkt aus gesehen kommt es im Rock zu einer verstärkten Suche nach neuen zeitgenössischen Harmonien, Rhythmen und Melodien. Die Mischung von Pop, traditioneller Musik, Jazz und Rock steht im Vordergrund, auch wenn es eine starke Tendenz hin zu Heavy Metal und Trash Metal gibt.

Das professionelle Niveau der Bands tritt immer klarer hervor. Sie erhalten dabei ihre Fähigkeiten aus zwei unterschiedlichen Quellen: Musiker mit akademischer Bildung und versierte Populärmusiker. Studioaufnahmen und Konzerte werden meistens von Profimusikern begleitet, die als Maßstab des eigenen Könnens dienen und auch ihre Einflüsse in den Bands hinterlassen.

Vom marktwirtschaftlichen Standpunkt aus gesehen genießt die kubanische Rockmusik heutzutage die Vorzüge, die andere Musikstile schon immer hatten: Es werden CDs und Kassetten produziert und der Rock hat Sendeplätze im Radio (drei Sendungen pro Woche) sowie Live-Sendungen und Aufzeichnungen im Fernsehen. Zurzeit existieren auf dem Markt rund 35 kubanische oder ausländische CD-Produktionen mit kubanischer Rockmusik. Außerdem kursieren unzählige Demobänder auf der Insel, die zwecks nationaler – und manchmal auch internationaler – Verbreitung produziert werden. Talentierte kubanische Liedermacher wie die in Spanien lebenden Gema Corredera und Pavel Urquiza haben zur Entstehung von Projekten im Ausland beigetragen, wie zum Beispiel “Habana Abierta”. Darin kommen Musiker einer wichtigen Generation zusammen, die in Kuba kaum Bekanntheit erlangt haben. Und neuerdings erscheinen auch in Kuba so genannte *fanzines*, die über die Musik und das Leben der Rocker berichten:

Die erste Ausgabe erschien im August 1992. Ihr Herausgeber Jorge Luis Hoyos erklärte: Ich bekam andere *fanzines*, die mir Freunde aus dem Ausland schickten, und sagte mir: Nun gut, warum kann ich so etwas Ähnliches nicht auch hier in Kuba machen...? Ohne jegliche Mittel musste ich mir mitten in der “Spezialperiode” Papier und Zugang zu einem

Kopiergerät besorgen. Dann publizierten wir die erste Ausgabe. Wir konnten nur 20 Exemplare auflegen! [...].<sup>17</sup>

Mit dem Ziel des Informationsaustausches werden jährlich auch drei Rockfestivals organisiert, die für die nationale Rock-Bewegung unerlässlich sind: das "Festival de Rock" in Pinar del Río, "Ciudad Metal" in Santa Clara und das "Festival de Rock de Alamar" nahe Havanna.

Die stärkere Verbreitung der kubanischen Rockmusik sowie der kontrollierte Zugang zu den Medien haben die Fusionsprozesse und die ständige Suche nach Neuerungen im zeitgenössischen Rock beschleunigt. Dennoch entbehrt er immer noch einer Strategie, die ihn auf dem internationalen Markt platzieren könnte, ganz zu schweigen von der Befriedigung der wirtschaftlichen Bedürfnisse der Musiker. Der aktuelle Kulturprozess auf Kuba bestimmt in großem Maße die Texte und ihr Wiederaufgreifen als Ausdruck der neuen sozialen Realität.

Eine Analyse von Texten einiger Bands der neunziger Jahre zeigt, dass die Intertextualität einen weiteren wichtigen Aspekt der Rockmusik darstellt. Einerseits lässt sich im kubanischen Rock ein Rückgriff auf musikalische und literarische Zitate besonders der kubanischen (populären und traditionellen), aber auch der lateinamerikanischen, angelsächsischen und universellen Musik feststellen, vor allem in den improvisierten Teilen. Des Weiteren tauchen – vornehmlich in den Produktionen des *trova rock* – in der Dramaturgie thematische und klangliche Elemente auf, die auf Themen der kubanischen Musik zurückgehen. Andererseits erkennt man zwei grundsätzliche Richtungen des Rock auf Kuba: Rockmusik als musikalischer Ausdruck, der auf das Zusammenspiel von ausländischen Einflüssen mit Teilen der kubanischen Musik zurückgeht sowie Rockmusik als Gattung, die nur von musikalischen Stilmerkmalen aus dem Ausland zehrt, wobei das nationale Element allein auf der Identität des Komponisten oder Interpreten beruht.

Vom Standpunkt der Harmonie aus gesehen hat es der kubanische Rock zu einer virtuoson Stimmentfaltung und zum Aufgreifen rhythmischer, melodischer und harmonischer Linien gebracht, die das Ergebnis der bereits genannten Vermischung von unterschiedlichen ausdrucksstarken musikalischen Sprachen sind.

---

<sup>17</sup> Vgl. Mir (1997: 6).

Auch wenn die dargelegten Argumente uns annehmen lassen, dass der Rock ein wichtiger Teil der Musikgeschichte ist, sowohl als kulturelles Ausdrucksmittel als auch als Katalysator vieler Musikstile, so bleibt unser Rock ausländische Musik, die in Kuba gemacht ist. Er hat wichtige kulturelle Dialoge angestoßen, es ist ihm aber bisher nicht gelungen, dauerhafte authentische Formen hervorzubringen.

Übersetzung: Klaus Jetz

### Literaturverzeichnis

- Colectivo de Autores (1977): *Política cultural de la revolución cubana. Documentos*. Havanna.
- de la Nuez, Rubén (1997): "La heterodoxia del sonido". In: *Revolución y Cultura* Nr. 3, S. 50-52.
- Eli, Victoria/Alfonso de los Angeles, María (1999): *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*. Madrid.
- Fariñas, Iván (1997): "De lo nacional a lo cubano". In: *Revolución y Cultura* Nr. 4, S. 5-9.
- Manduley, Humberto (1994): "Historia de un hijo descarriado". In: *Revolución y Cultura* Nr. 4, S. 9-11.
- Martínez, Raúl (1998): "Lo trágico y lo controvertido en el canto y en la vida de Guadalupe Victoria Yoli Raymond, conocida como La Lupe". In: *Salsa Cubana* Nr. 4, S. 40-41.
- Mir, Andrés (1997): "Otra tabla para el Rey Arturo". In: *Revolución y Cultura* Nr. 4, S. 4-9.
- Riguero, María Victoria (1989): "Gens, el reto del rock". In: *Clave* Nr. 15, S. 10-11.
- Valdés, Alicia (1996): *El rock cubano. Una mirada desde sus agrupaciones cultoras*. Unveröffentlichte Examensarbeit, CIDMUC, Havanna.

### Weitere Quellen

- Luis Manuel Molina (Konzertgitarrist, Komponist und Ex-Chef der Gruppe "Géminis", 1980-1986). 16. August 2000.
- Dagoberto Pedraja (Gitarrist, Musikproduzent, Komponist, Rundfunkmitarbeiter und Ex-Mitglied der Gruppe "Gens" und der Gruppe von Carlos Varela). Interview, 16. August 2000.



## **Interview.**

### **Urvater des afrokubanischen Rock: Carlos Alfonso**

Carlos Alfonso (\*1950) gründete 1976 die Gruppe "Síntesis". In ihr verband er zum ersten Mal afrokubanische Klänge mit Rockmusik. 1989 gewann sie als erste Rockgruppe in Kuba eine Auszeichnung und ebnete so dieser Musik den Weg. International ist "Síntesis" die bekannteste kubanische Rockband.

*Wann hast du das erste Mal in deinem Leben Rockmusik gehört und von wem?*

Das war vor der kubanischen Revolution. Ich bin jetzt 51 Jahre alt. Damals war ich noch sehr jung. Vor dem Haus gab es eine Victrola [Musikbox] und dort spielten sie Elvis Presley und tanzten Rock 'n' Roll. Und weil ich noch sehr klein war, haben sie mich zum Tanzen "benutzt". Sie haben mich durch die Beine nach hinten geschmissen. Da habe ich zum ersten Mal diese Musik gehört.

*Woher kam in den siebziger Jahren deine Idee, Rock mit afrokubanischer Musik zu fusionieren?*

Wir erforschten von der Universität aus die unterschiedlichen Gesänge Kubas, insbesondere jene aus Trinidad und aus dem Innern des Landes. Das war so 1971/72, ich erinnere mich nicht genau. Aus diesen Gesängen haben wir eine Sammlung gemacht. Dabei hörte ich zum ersten Mal einen afrokubanischen Trommelschlag und bekam eine Gänsehaut. Ich wusste nicht warum, aber ich weiß heute, dass es damals zwischen mir und der afrokubanischen Musik gefunkt hat. Aber erst 1987 habe ich das Stück "Insurin" geschrieben, das Rock und afrokubanische Musik vereint. Das Stück hat aufgrund seiner Originalität großen Anklang gefunden und EGREM bat uns, eine ganze Platte nur mit solchen Themen zu machen. So ist 1988 die LP "Ancestros" entstanden, mit der wir dann auch den Gran Premio von EGREM gewonnen haben.

Von diesem Zeitpunkt an haben wir uns dieser Musik verschrieben und haben viel über den Reichtum der afrokubanischen Musik auf der Insel gelernt. Dabei hat uns auch Lázaro Ros beraten, eine der wichtigsten Figuren des Nationalen Folklore-Ensembles.

*War der Erhalt des Musik-Preises 198, eine Überraschung für euch? Und war es das erste Mal, dass eine Rockgruppe in Kuba einen Preis erhalten hat?*

Die Antwort lautet zweimal Ja. Und ich glaube, dass sie diesen Preis auch erstmalig für etwas vergeben haben, was mit der Yoruba-Religion zu tun hatte.

*Praktizierst Du die Religion der Yoruba?*

Nein, ich bin kein Anhänger der Yoruba-Religion. Du siehst ja, dass es in meinem Haus hinter der Tür keinen *Eleguá* gibt, es gibt gar nichts. Mich interessiert einfach nur diese Kultur, weil meine Wurzeln dort liegen. Und es ist unglaublich, dass es vor drei oder vier Generationen – also zur Zeit meiner Urgroßeltern – noch Sklaven gab. Das sind Dinge, die mich interessieren, die mir wichtig schienen. Meine mir selbst gestellte Frage lautete: Wenn die afrokubanische Musik soviel Rhythmus hat und der Rock aus den USA ebenso, warum sollte man nicht beide vereinigen können? Ich sehe darin die vollkommene Verbindung. Es gibt Schläge bei den *batá*-Trommeln, die große Ähnlichkeiten mit Rhythmen im Rock haben. Es gibt aber einen Unterschied zwischen Kuba und den USA, was den Respekt gegenüber der Afrikanität betrifft. In Nordamerika entwickelte sich in der religiösen Musik sehr stark der Gesang. Und warum entwickelte sich in Kuba mehr der Rhythmus, die Perkussion?

*Weil dort die Trommeln verboten waren und hier nicht?*

Genau. Hier ließ man sie zu. Damit die Sklaven ihre Zeremonien feiern konnten, ließ man sie die Trommeln benutzen. Weil man darin eine Möglichkeit sah, sie bei Laune zu halten und zum Arbeiten zu bewegen.

*Welche Vorbilder hast du, in der internationalen Rockmusik?*

Mein Vorbild ist Peter Gabriel. Aber ich mag auch die "Beatles", Stevie Wonder, Paul Simon und Art Garfunkel, ich interessiere mich sehr

für die Arbeit von "Tears for Fears" und für Michael Jackson, auch wenn er sonst sehr umstritten ist, nicht wahr. Aber wenn ich 20 Dollar hätte und mir eine Platte kaufen wollte, dann wäre es eine von Peter Gabriel.

*Und welches sind eure Vorbilder hier auf Kuba? Vor "Síntesis" gab es ja schon afrokubanische Musik im Jazz, mit der Gruppe "Irakere" oder die Experimente des "Orquesta Cubana de Música Moderna" (OCMM). Handelt es sich dabei auch um Vorbilder oder nur um Vorgänger?*

Das sind natürlich auch Vorbilder, aber auch zum Beispiel Silvio Rodríguez. Im Jahre 1967 studierte ich Elektrotechnik, aufgrund der Notwendigkeit, irgendetwas "vernünftiges" zu studieren. Es war keine gute Zeit, denn ich wollte eigentlich Musiker werden. Während dieser Zeit hörte ich eines Nachts das "OCMM" mit Chucho Valdés an einer elektrischen Orgel und Paquito d'Rivera am Saxophon. Sie spielten ein Stück namens "Pastilla de Menta" (Minzpastille). Es war das erste Mal, dass ich eine Orgel hörte und ich glaube, dass dies der Augenblick in meinem Leben war, als ich beschloss, dass es das ist, was ich machen will. Ich arbeitete dann tagsüber als Elektriker und abends studierte ich Musik.

*Ihr habt auch eine Platte mit Silvio Rodríguez gemacht. Was hat die Musik von "Síntesis" denn mit der Bewegung der nueva trova zu tun?*

Ich habe die *nueva trova*-Bewegung von Anfang an begleitet. Zunächst arbeitete ich zusammen mit Pedro Luis Ferrer, heute einem der wichtigsten Liedermacher auf der Insel, und zwei anderen in einem Quartett namens "Tema Cuatro". Als wir uns trennten, zog ich nach Varadero, arbeitete dort im Kabarett und sang Lieder, die mich nicht interessierten. Diese kommerzielle Welt war der Untergang für mich, außerdem verbrachte ich die meisten Nächte feiernd und trinkend und ruinierte meine Gesundheit. Gott sei dank kam Pedro irgendwann dorthin und überzeugte mich, zum Musikmachen nach Havanna zu gehen. Dort arbeiteten wir mit der "Grupo de Experimentación Sonora", mit Emiliano Salvador, Eduardo Ramos, Pablo Milanés, Sara González usw.

Die *nueva trova* bedeutete für uns, dass wir einen neuen Musikstil, wenn nicht sogar einen neuen Lebensstil kreieren mussten; einen Stil,

mit dem wir der nationalen Kultur verpflichtet waren. In der Tat waren wir eine Hippie-Gruppe, aber das wichtigste war die Musik. Ich habe niemals in meinem Leben Drogen oder so etwas genommen, aber die *nueva trova* war die Schönheit und der Traum einer Generation.

*Das also sind die Wurzeln für die Platte "El hombre extraño" von 1991?*

Silvio Rodríguez hat nie irgendjemandem seine Texte zum vertonen gegeben. Ich sprach mit ihm und sagte, dass ich seine Texte mit "Síntesis" vertonen wollte. Er mochte die Idee, und wir produzierten die Platte, auf der er sogar das erste Lied selbst singt.

*Zu Beginn der siebziger Jahre gab es eine sehr harte Zeit in der Kulturpolitik, die so genannte "tiempo gris" Da bekamen viele Intellektuelle und Künstler große Probleme. Hat sich das auch auf euch ausgewirkt?*

Es handelte sich um eine extreme Zeit, in der viele Autoren und Liedermacher zensiert wurden, einschließlich Silvio Rodríguez. Wenn der Fernsehdirektor sagte, dass man ein Lied nicht senden dürfte, dann schlossen sich andere seiner Meinung an. Viele richteten ihr Handeln nach dem, was der Direktor des Fernsehens dachte. Es war eine strenge Zensur, die sich auf nichts als das Argument stützte, die nationale Kultur zu schützen. Auf mich hat das keine Auswirkungen gehabt. Bei den Komponisten glaube ich, hat es sogar das Gegenteil erreicht: Sie sagten sich "jetzt erst recht". Die *nueva trova* wurde durch verschiedene Institutionen geschützt, vor allem durch die *Casa de las Américas*. Später dann übernahm der Staat selbst die Unterstützung und machte daraus eine nationale Bewegung. So wendet sich das Blatt: Viele aus dieser Generation sitzen heute auf wichtigen Posten und/oder singen für die Partei.

Unsere Generation hat gezeigt, dass es eine immense Diskussion gab, die sich aber nicht gegen die kubanische Revolution richtete. Sie war, genau betrachtet, selbst revolutionär. Aber revolutionär dahingehend, was das Wort an sich betrifft und was Erneuerung bedeutet. Und Erneuerung bedeutet immer ein wenig Arbeit, damit die Leute es assimilieren, weil sie glauben, dass man das Schema und die Säulen, auf

denen unsere Gesellschaft basiert, ins Wanken bringt. Auch unsere Gesellschaft ist nicht perfekt.

*Wie erklärst du dir, dass die "Beatles" und andere Gruppen in den sechziger und siebziger Jahren teilweise verboten waren und Fidel jetzt ein Monument für John Lennon eingeweiht und das Konzert der englischen Rockgruppe "Manic Street Preachers" besucht hat?*

In den sechziger Jahren war der Geist der Politiker noch nicht so offen für ausländische Musik wie heute. Die USA bedrohten unser Land, und so war alles, was von dort kam, erst einmal negativ, also auch die Rockmusik. Sie sagten, die "Beatles" und andere seien für Kuba das Verderben, danach waren es die Drogen, der Liberalismus, die Anarchie. Trotzdem formierten viele der 15- und 16-Jährigen Bands, die Rock spielten. Es gab mehr als 50 Gruppen in Havanna. Sie spielten vor allem auf privaten Festen. Nicht, dass solche Feste verboten waren, aber es gab auch unter den Politikern Extremisten, die solche Aktivitäten unter Strafe stellten. So konnte man zeitweise für den Besitz von "Beatles"-Platten bestraft werden.

Gerade die Bewegung der *nueva trova* war von den "Beatles" inspiriert, ebenso von Bob Dylan und anderen US-Sängern. Ich wollte schon 1990 ein Konzert zu Ehren von Lennon machen, zu seinem zehnten Todestag. Nach anfänglichen Schwierigkeiten fand das Konzert mit vielen Musikern dann in dem Park statt, in dem heute das Denkmal für Lennon steht. 1993 wiederholten wir das und viele der Menschen, wohl "Beatles"-Fans, weinten vor Glück. Dann kam die *periodo especial*, und es war unmöglich, ein Konzert zu veranstalten. Es gab kein Benzin, keine Lebensmittel, es gab gar nichts. Erst Ende 2000 fand das dritte Konzert in Erinnerung an Lennon statt, dieses Mal unterstützt und dirigiert durch den Kulturminister Abel Prieto. Er ist eine phantastische Person und genießt den Respekt aller Musiker. Er war es, der es schaffte, dass Fidel zur Einweihung der Statue von Lennon erschienen ist. Ich glaube, dass Fidel in diesem Moment seine Schuldigkeit gegenüber unserer Generation getan hat. Es war wie eine Anerkennung unserer Generation, die beim Triumph der Revolution noch sehr jung war.

*Gibt es Gruppen, die "Síntesis" dahingehend gefolgt sind, dass sie auch Rock mit afrokubanischer Musik mischen?*

Es gibt verschiedene Bands, die den Fusionsstil verfolgen, aber nur eine, die genau das versucht, was wir machen. Sie heißt "Mezcla" und wird von Pablo Menéndez, einem Nordamerikaner, geleitet.

*Erscheint dir der Rap, den dein Sohn Equis in die Musik von "Síntesis" einbringt, natürlich?*

Selbstverständlich. Er ist bei "Síntesis", seitdem er im Bauch seiner Mutter war. Folglich kennt er die gesamte Entwicklung der Gruppe. Equis ist sehr musikalisch und weiß, was er zu tun hat, wenn ich ihn um einen Beitrag für eine Platte bitte. Natürlich ist er ein sehr moderner Musiker, und das gefällt mir. In meinem Alter orientiere ich mich gerne an der Jugend, denn sie ist es, die Bescheid weiß.

*Wohin entwickelt sich der kubanische Rock?*

Die Gruppen des kubanischen Rock kommen weiter, als wir gedacht hatten. Sie werden auf internationaler Ebene bekannt. Ich habe gerade beobachtet, dass beispielsweise "Moneda Dura", eine sehr junge Gruppe, einen Vertrag mit BMG abgeschlossen hat. Sie möchten, dass die Band weltweit in den Hard-Rock-Cafés spielt. Die Sache läuft gut. Es gibt auch noch einige andere junge Bands. Eine wichtige Sache, die ich noch sagen will: Es gibt viel Musik auf Kuba und eine Menge junger Menschen, die gute Musik machen. Es ist schade, dass die Welt denkt, die kubanische Musik sei nur diejenige, die vor 1959 gemacht wurde.

*Beziehst du dich dabei auf das "Buena Vista Social Club"-Projekt?*

Ja genau, das meine ich.

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 2001  
in Havanna.

Neris González Bello/Liliana Casanella Cué

## Ein Gegenentwurf zur *salsa*. Die *timba cubana*

Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschien in der Musik Kubas ein neuer Begriff, den Komponisten und Musiker gleichermaßen verwendeten, um neue Formen der populären Tanzmusik zu bezeichnen: die *timba*. Genau an diesem Begriff entzündet sich die gegenwärtige Polemik von Kritikern, Musikwissenschaftlern und anderen Experten. Wie in solchen Fällen üblich, stehen sich Positionen gegenüber, die von der Verteidigung des Begriffes bis zu totaler Unkenntnis des Themas reichen. Zwischen diesen Positionen zu vermitteln, ist unumgänglich, zieht man die spärliche Literatur, die bisher zu diesem Thema existiert, in Betracht. Damit soll jedoch keineswegs ein Schlusspunkt unter die bisherige Diskussion gesetzt werden.

Die theoretische Diskussion über die *timba* ist ausgesprochen komplex, da es sich um ein sehr aktuelles Phänomen handelt, das sich auch weiterhin spürbar verändert. In theoretischen Studien zur Musik ist es nötig, eine gewisse zeitliche Distanz aufzubauen, um zu soliden und sicheren Kriterien zu gelangen. Dies ist bei der *timba* im Hinblick auf ihre Charakteristika schwierig. Es ist bezeichnend, dass die *timba*, die als Musikform gleichsam nahezu alle zeitgenössischen Stile tanzbarer Musik Kubas in sich vereint, getragen wird von einer Reihe musikalischer wie auch außermusikalischer Elemente, die eine bessere Annäherung an dieses Phänomen erlauben.

Die Ursprünge des Begriffes reichen mehrere Jahrzehnte zurück. In unserem Land gibt es schon seit langem vielfältige Bedeutungen des Begriffes, die aus völlig verschiedenen Lebensbereichen stammen. In der Musik sehen verschiedene Komponisten, Interpreten und Wissenschaftler die Gruppe "Irakere"<sup>1</sup> als Urheber der aktuellen *timba*. Sie führen an, dass das Publikum den Ausdruck "la timba está buena"<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kubanische Musikgruppe, 1973 unter der Leitung des Pianisten Jesus "Chucho" Valdés gegründet, die sowohl *Latin-Jazz* als auch tanzbare Populärmusik spielt.

<sup>2</sup> "Die *timba* ist gut".

verwendete, um seine Zustimmung zum neuen Klang der Gruppe zu zeigen, der aus Veränderungen in der Instrumentierung entstand. Andere Stimmen verweisen auf die Existenz der gleichen Phrase im Zusammenhang mit dem Genre der *rumba*, etwa seit den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Daneben bezeichnet „pan con timba“<sup>3</sup> in der traditionellen Küche Kubas die Kombination von Brot mit einer Süßspeise aus Guaven. Schließlich gibt es in Havanna noch einen Ortsteil mit dem Namen „Timba“.

Die *timba* ist ein musikalisches Phänomen, dass sich in Kuba seit den siebziger Jahren entwickelt hat, vor allem durch die Gründung der Kunst- und Musikhochschulen.<sup>4</sup> Damals begann eine Generation junger Musiker, ihrer Kompositions- und Spielweise jazzige Elemente sowie dem *son* fremde Elemente hinzuzufügen. Dieser Prozess zeigte erstmals Ende der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre hörbare Ergebnisse, die auch das Resultat einer Reihe sozialer Faktoren waren, die der *timba* ihre heutige Form gaben.<sup>5</sup>

Es ist unbestreitbar, dass der Ausdruck *timba* als Bezeichnung für populäre Tanzmusik erst in dieser Phase aufkam. Er wurde Anfang der neunziger Jahre für die Musik übernommen, die bereits seit etwa fünf Jahren im Repertoire verschiedener Gruppen zu finden war. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde diese als *salsa* bezeichnet, mit allen existierenden Beinamen (wie *salsa dura*, *salsa erótica*, etc.). Die ersten Kontakte mit der aus New York stammenden *salsa*-Bewegung kamen in den frühen achtziger Jahren zustande. Zunächst gab es auf Fachkongressen große Diskussionen, in denen überwiegend eine strikte Ablehnung des Begriffs *salsa* propagiert wurde. Die gleichen Leute, welche die Bezeichnung mit der Begründung abgelehnt hatten, die Musik sei dem *son* zu ähnlich, um als neuer Stil zu gelten, lehnen heute häufig mit der gleichen Begründung auch die Bezeichnung *tim-*

<sup>3</sup> „Brot mit timba“.

<sup>4</sup> In Havanna sind dies die *Escuela Nacional de Música* (Nationale Hochschule für Musik) und das *Instituto Superior de Arte* (Kunsthochschule, die auch über eine Musikabteilung verfügt).

<sup>5</sup> Die *timba* konnte in Kuba nur in genau dieser Zeit entstehen, bedingt durch außermusikalische Gründe. Die „Spezialperiode in Friedenszeiten“, die zu einem erheblichen Wandel des Landes, v.a. in ökonomischer Hinsicht, führte. Die neue Orientierung der Kulturpolitik, die Zunahme des Tourismus und der Werteverlust in der Bevölkerung, ebenso wie die Legalisierung des Dollars bestimmten ihre Charakterzüge, darunter unter anderem ihre Aggressivität.



ba ab. Das Interesse an diesem Thema zog auch außerhalb Kubas weite Kreise. Hierauf beziehen sich auch Victoria Eli und María de los Angeles Alfonso, wenn sie schreiben:

Tagespresse und Fachzeitschriften bieten keine angemessenen Informationen über diese neue Musik [die *salsa*]. [...] Sie verkennen die Verbindungen der *salsa* zur zeitgenössischen kubanischen Tanzmusik. [...] Nur selten erscheinen Artikel, die die kubanische Musik als direkten Vorläufer darstellen, und höchst bedeutende Aspekte werden ignoriert, wie z.B. die vorrangige Stellung des kubanischen *son* innerhalb der charakteristischen musikalischen Elemente der *salsa*. Hier werden die Konsequenzen der langen Abwesenheit unserer Musiker von der internationalen Musikszene deutlich spürbar.<sup>6</sup>

Später übernahm man den Begriff *salsa* auch in Kuba, um die Musik der meisten zeitgenössischen Gruppen zu beschreiben, ohne auf Unterschiede der Gruppenbesetzungen oder Stile zu achten, und so erreichte sein Gebrauch in kurzer Zeit eine bemerkenswerte Verbreitung. Gruppen wie "Issac Delgado y su Orquesta", "Adalberto Alvarez y su Son", "NG la Banda", "Juan Formell y Los Van Van", "La Charanga Habanera", "Yumurí y sus Hermanos" u.a. beanspruchten das Modeetikett *salsa* für ihre Musik, denn sie fanden darin den einzig gangbaren Weg für einen Zugang zum internationalen Markt. Dies taten sie jedoch, ohne sich darum zu kümmern, auch vom musikalischen Standpunkt aus den Kriterien dieser Musik zu entsprechen.

Ogleich aus diesem Grund jegliche tanzbare Musik, die nach karibischen oder lateinamerikanischen Rhythmen klang, auf der ganzen Welt *salsa* genannt wurde (unser Land mit eingeschlossen), hat die kubanische Musik in den letzten Jahren des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts schließlich doch noch einen eigenen Namen gefunden. Bei vielen Gelegenheiten wurde der Begriff *timba* jedoch ausschließlich als ein Mittel des Marketings bezeichnet, bei dem die Absicht zur Abgrenzung der kubanischen Musik von der so genannten *salsa erótica* oder *salsa romántica* aus Puerto Rico oder New York an erster Stelle stand. Namen wie *hipersalsa*, *heavy salsa* oder *salsa dura*<sup>7</sup> wur-

<sup>6</sup> Eli/Alfonso (1999: 199).

<sup>7</sup> Victoria Eli und Maria de los Angeles Alfonso weisen darauf hin, dass der Begriff *hipersalsa* von Antonio Mora aufgebracht wurde, einem Musikforscher und Journalisten aus Bilbao, während die Begriffe *salsa dura* oder *heavy salsa* umgangssprachlich Verwendung fanden. Die beiden letzteren wurden mit zeitweiligem Erfolg auch von den Musikern verwendet (Eli/Alfonso 1999: 214).

den zeitweise ebenfalls zur Bezeichnung der neuen kubanischen Tanzmusik verwendet. Es lassen sich also zwei Musikrichtungen unterscheiden, die, obwohl sie analog und gleichzeitig existieren, sich doch in bestimmten Wesensmerkmalen von einander unterscheiden:

Der Begriff *timba* wurde von den jüngeren Musikergenerationen wieder aufgenommen, um die neueren Formen kubanischer Tanzmusik, in denen die Einflüsse der karibischen *salsa* und anderer Formen internationaler Populärmusik unmittelbar spürbar sind, von der älteren Musik zu unterscheiden.<sup>8</sup>

Obwohl die Gruppe "Irakere" als direkter Vorläufer der neuen *timba* gilt, so ist es dennoch niemand anders als José Luis Cortés, genannt "El Tosco" (Der raue Kerl) mit seiner Band "NG La Banda", dem die Hauptrolle bei der Etablierung dieser Bezeichnung zugeschrieben wird. Andere populäre Gruppen wie "Paulo F. G. y su Elite", "Charanga Habanera", "Danny Lozada y la Timba Cubana", "Manolín el Médico de la salsa", "Klímax", "Bamboleo" oder "Charanga Forever" schlossen sich ihm an. Aber "El Tosco" ragt als Hauptperson heraus, und das nicht nur als Musiker, sondern auch als Förderer zahlreicher Projekte, die zur *timba* zählen.<sup>9</sup> Seine Äußerungen zur *timba* sind insofern interessant, weil sie eine sowohl musikalische als auch soziale Charakterisierung der Musik darstellen:

In musikalischer Hinsicht vereint die *timba* viele Sachen in sich. Sie ist *bomba*, Jazz, *mozambique*, *rumba*, *son* und gute Musiker. Die *timba* ist unser Stoff für die Welt. Außerdem kann ich gar nicht wie ein *salsero* spielen. [...] Die *timba* ist in den Straßen, den Warteschlangen, der Art der Leute, zu sprechen und zu tanzen. Sie ist eine Haltung zum Leben, hier und heute in Kuba, und wir als Musiker spiegeln diese in unseren Liedtexten wider.<sup>10</sup>

Diese Gedanken werden bekräftigt vom Komponisten und Leiter der Gruppe "Los Van Van", Juan Formell, der sagt:

*Timba* ist das, was wir hier und jetzt gerade machen, und das nichts gleicht, was in anderen Ländern der Region verkauft oder gehört wird. *Timba* gibt es in der Musik von "[Los]Van Van", von Issac [Delgado],

<sup>8</sup> Eli/ Alfonso (1999: 214).

<sup>9</sup> Dazu zählt auch die Aktion "gira por los barrios" ("Tournée durch die Stadtviertel"), die die Integration dieser wichtigen Gruppen in das Leben der Vorortgemeinden Havannas anstrebte und die die Popularität dieser Gruppen noch erhöhte.

<sup>10</sup> Henry (1998: 23).

von Adalberto [Álvarez], von "El Tosco". *Timba* ist diese *heavy salsa*, wie sie ein Journalist in den Vereinigten Staaten genannt hat.

Man nehme ein Gefäß, tue ein bisschen *son*, Rock, *rumba*, *songo* und Jazz hinein, und gebe diese Mischung tagein, tagaus einem Musiker in Kuba zum Frühstück! Wenn dieser Mensch zu spielen anfängt, kann man das Resultat in Klubs wie "La Tropical", "El Palacio [de la Música]" oder hier in diesem Amphitheater hören.<sup>11</sup>

"Los Van Van" haben sich, obgleich sie nicht repräsentativ für die kraftvolle *timba* sind, auch nicht aus dieser heraushalten können. Dies ist ein interessanter Fall, der eine andere praktische Herangehensweise als die der anderen Musiker darstellt. Hier entsteht das typische Beispiel einer "Grenz-*timba*", ein *songo*, "der zu diesem aktuellen Klang neigt und sich darauf hin entwickelt, ohne eine echte Repräsentation desselben zu werden".<sup>12</sup> Und so ist Issac Delgado mit seinem Orchester zwar zum typischen Vertreter der *salsa erótica* im New Yorker Stil in Kuba geworden, ohne jedoch den Rückgriff auf die charakteristischen Elemente der zeitgenössischen kubanischen Musik zu unterlassen.

Die Spielweise der *timba* wird also musikwissenschaftlich als Einstellung der kubanischen Komponisten und Arrangeure zur Instrumentierung charakterisiert, die ein neues klangliches Ergebnis immer auf der Basis eines traditionellen Musikstils hervorbringt. Die Verwendung des neuen Begriffs impliziert also nicht notwendigerweise den Verzicht auf die traditionellen Genre-Definitionen wie *son*, *rumba*, *songo* etc., die üblicherweise den Liedern der populären Tanzmusik hinzugefügt werden. Vom musikalischen Gesichtspunkt aus bleiben diese Genres die zentralen Elemente des Repertoires. So können *son* und *timba*, oder auch *songo* und *timba*, um nur zwei Beispiele zu nennen, gleichzeitig existieren und im Gesamtklang enthalten sein, der den charakteristischen Sound einer bestimmten Gruppe ausmacht.

Ohne Zweifel ist das aktuellste Konzept, – freilich ohne Absolutheitsanspruch – die Definition von Danilo Orozco, der die *timba* als ein "Misch-Genre" klassifiziert.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Henry (1998: S. 23).

<sup>12</sup> Gespräch mit Danilo Orozco.

<sup>13</sup> Danilo Orozco hat seine Theorie des "Misch-Genres" (*inter-género*) auf verschiedenen Fachkonferenzen in Havanna vorgestellt. Zudem sind seine Argumente in einem Sonderdruck des *Seminars für Musikwissenschaft der Universität Chile* wiedergegeben, in einem Sonderdruck von *Fun Music* in Bogotá sowie

Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass dieser Begriff sich nicht auf die gewohnte Mischung von Genre-Elementen bezieht, die in traditionellen paarweisen Kombinationen wie *bolero-chá*, *bolero-son*, oder *rumba-songo* in der kubanischen Populärmusik häufig zu finden sind. In diesen lässt sich genau bestimmen, wann ein Genre endet und das andere beginnt. In der Regel kann man dies an der Struktur erkennen, denn ein Genre – in unseren Beispielen *bolero* oder *rumba* – ist leicht als Einleitung zu identifizieren, und das andere als *montuno* – hier etwa *songo*, *cha-cha-chá* oder *son*. Die von Orozco vorgeschlagene Klassifikation bedeutet hingegen eine konkrete Mischung verschiedener Genre-Elemente.

Das “Misch-Genre” ist keine zeitgenössische Errungenschaft, es existiert seit Jahrhunderten, nicht nur in der kubanischen Musik. Neu ist jedoch die systematische Ausführung, seine Verwendungshäufigkeit und seine Hervorhebung als Phänomen, die den Komponisten nicht notwendigerweise bewusst sein muss. Im Allgemeinen fließt es unbewusst in die Kompositionen ein, auch als Folge des Globalisierungsprozesses, der unter anderem durch den Verlust von Grenzen charakterisiert ist. Vom musikalischen Standpunkt aus gesehen äußert sich dieser Prozess in einer starken Präsenz von Mischstilen und “Misch-Genres”, deren Zunahme positiv zu bewerten ist, wenn man sich vor Augen hält, dass die Kunst niemals außerhalb gesellschaftlicher Prozesse und Veränderungen stehen kann.

Das Ziel einer möglichst genauen Annäherung an die *timba* macht ihre Verortung in einem bestimmten gesellschaftlichen Kontext unumgänglich. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass eines ihrer charakteristischsten Merkmale, das auch den meisten Widerstand provoziert hat, die offensichtliche Aggressivität ist. Die *timba* kanalisiert eine ganze Reihe von menschlichen Reaktionen auf die aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen. Dies macht den Einsatz der Soziologie zu ihrer Erforschung nötig.

Eines der wichtigsten und gleichzeitig umstrittensten Elemente der *timba* ist zweifellos der Text als Träger einer sprachlichen und sozialen Botschaft. Die neunziger Jahre waren für die kubanische Bevölkerung eine sehr schwierige Zeit, die sich jedoch als eine Periode der

---

ausführlich in Kapitel II seines Buches *Globale Geschichte der Kubanischen Musik*, das in Spanien von der SGAE vorbereitet wird.

sprachlichen Mobilisierung erwies, in der sich die Sprache veränderte und neue Ausdrucksformen entstanden. In diesem Fall hatte die populäre Musik einen bestimmenden Einfluss auf die populäre Sprache der Kubaner, die Tanzmusik wandelte sich zum Sprachrohr sozialer Ereignisse. Um die kubanische Realität nachzuvollziehen, kann man sich an die *estribillos* dieser Musik halten, in denen sich das tägliche Geschehen erheblich stärker widerspiegelt als in den Texten der *canciones* und anderer Genres, die entweder nicht diesen Grad der Unmittelbarkeit besitzen oder in einer Form vorgetragen werden, die keine direkte Kommunikation mit dem Publikum erlaubt, wie dies bei der *timba* der Fall ist.

Auch in struktureller Hinsicht ergaben sich einige Veränderungen. Beim Übergang zum *montuno* bestehen bei der *timba* verschiedene Möglichkeiten, in denen sich zum Beispiel die Improvisationsfreudigkeit des *Lead*-Sängers zeigen oder sich ein Chor mit einem Refrain präsentieren kann. Auch kann sich eine Phrase in die zentrale Idee dessen verwandeln, was gesungen wird. Dies stachelt das Publikum an und führt zu einer erhöhten Identifikation mit dem Sänger. Es gibt eine spürbare Ausdehnung der improvisierten Texte, was vermutlich damit zusammen hängt, dass die Lieder zur Begleitung des tanzenden Publikums gespielt werden. Das äußert sich nicht nur in der Hinzufügung zahlreicher verschiedener Chorphrasen, sondern auch in der Ausweitung des eigentlichen Themas. Auch die einzelnen Verse der Strophe werden länger.

Das Vorhandensein von verschiedenen *estribillos* – nicht nur eines einzigen, der ständig wiederholt wird – bekommt eine große Bedeutung hinsichtlich der kommunikativen Funktion. Gerade dort konzentrieren sich die “Haken”, also diejenigen Elemente, die auf das Publikum wirken und ein Lied populär machen. Diese *estribillos* werden miteinander verbunden (wenn auch nicht immer auf geglückte Weise), um eine semantische Kohärenz hinsichtlich des Rhythmus und des Klangs zu erreichen. Nehmen wir als Beispiel das Stück “El Temba” der Gruppe “La Charanga Habanera”:

Coro 1:

Búscate un temba que te mantenga

pa’ que tú goces, pa’ que tú tengas.

Chorus 1:

Such’ dir einen Alten, der dich aushält,

damit’s dir gut geht, damit du was hast.

Coro 2:	Chorus 2:
No te equivoques con el temba, pa' que tú goces, pa' que tú aprendas.	Irre dich nicht in dem Alten, damit's dir gut geht, damit du dazu lernst.
Coro 3:	Chorus 3:
Que pase de los 30 y no llegue a los 50. Eh! Pa' que te dé la cuenta.	Der älter ist als 30 und nicht an die 50 rankommt. Eh! Damit er dir die Rechnung zahlt.
Coro 4:	Chorus 4:
Pa' que tú goces, pa' que tú aprendas	Damit's dir gut geht, damit du dazulernst.
Coro 5:	Chorus 5:
Pa' que tengas lo que tenías que tener	Damit du hast, was du unbedingt haben musst.
Coro 6:	Chorus 6:
Un papirriqui, con juaniquiqui.	Einen reichen Papi, mit viel Kohle

Das tägliche Geschehen wird zum großen Thema der tanzbaren populären Musik. Gleichzeitig gehen große traditionelle Themen verloren, etwa Lieder über bestimmte Orte oder Persönlichkeiten. Es gibt eine starke Zunahme von Themen der afrokubanischen Religionen, und es tauchen Figuren auf wie der *temba*, die stets widerspiegeln, was tagtäglich in Kuba geschieht. Der *temba* bekommt eine neue Bedeutung, der Begriff spielt auf jemanden an, der neben seinem hohen Alter auch viel Geld besitzt. Zudem taucht die *shopimaníaca* auf, eine Frau, die nur daran interessiert ist, in Dollargeschäften einkaufen zu gehen.

Die Frau bleibt auch in den *timba*-Texten die wichtigste Figur in der Liebesbeziehung, jedoch unter den veränderten Bedingungen des Alltags. Diese Schilderungen waren teilweise so hart, dass einige Schlüsselwerke der *timba* sogar zensiert wurden. Daher ist es gerechtfertigt, die Aufmerksamkeit auf zwei essenzielle Elemente zu lenken: Auf der einen Seite ist es der Bezug auf die Frau in pejorativer Weise, der in der populären Musik nicht neu ist. Andererseits geben die Texte den Werteverlust aufgrund der sozialen Veränderungen in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts wieder. Man darf nicht vergessen, dass die Kunst die Widerspiegelung der Realität ist, Effekt und nicht Ursache, ein Resultat, mit ästhetischem Wert oder nicht, das die neuen

Schwierigkeiten und das veränderte Verhalten des Kubaners von heute zum Ausdruck bringt.

“La bruja”, ein Stück von José Luis Cortés, wurde mit der Begründung zensiert, es beinhalte eine entwürdigende Darstellung der Frau. Analysiert man den Text jedoch konsequent, lässt sich beobachten, dass es nicht mehr ist als die Rekontextualisierung – mit einer populär-philosophischen Einstellung – eines häufigen Themas im kubanischen Liedgut: das materielle Interesse in der Liebesbeziehung. Die *estribillos* und die GesangsImprovisationen, in denen sich die sprachlichen *Codes* gefährlich der vulgären Sprache annähern, waren die Gründe für die Zensur dieses Stückes:

Salgo de la casa aburrido, irritado,	Ich geh’ aus dem Haus, gelangweilt, irritiert,
a buscar tu silueta desesperado	um verzweifelt deine Silhouette zu suchen,
Me encuentro a mí mismo, solo y cansado.	Ich finde nur mich selbst, allein und müde.
La vida es un circo todos somos payasos	Das Leben ist ein Zirkus und wir sind alle Clowns
Escasean los magos, todo me da asco.	Die Zauberer sind selten, alles verursacht mir Ekel.
Y esto me pasa porque faltas tú.	Und dies passiert mit mir, weil du mir fehlst.
Tú te crees la mejor, tú te crees una artista	Du hältst dich für die Beste, du hältst dich für eine Künstlerin,
porque vas en turistaxi por Buenavista	weil du in einem Touristentaxi durch Buenavista fährst,
buscando lo imposible	um das Unmögliche zu suchen,
porque a ti te falta yo también.	denn ich fehle dir auch.
Tú cambiaste mi amor por diversiones baratas.	Du hast meine Liebe gegen billige Vergnügen getauscht.
El precio del espíritu no se subasta	Der Preis des Geistes wird nicht verhandelt,
por eso te comparo yo con una bruja.	deshalb vergleiche ich dich mit einer Hexe.
Coro 1:	Chorus 1:
Tú eres una bruja	Du bist eine Hexe,
una bruja sin sentimiento.	eine Hexe ohne Gefühl.
Tú eres una bruja.	Du bist eine Hexe.
Solo:	Solo:
Tú lo que eres una loca, una arrebatada, una desquicia’.	Das ist es was du bist, eine Verrückte, eine, die verzückt, die einen umhaut.

Tú eres una loca,  
y tu cintura me provoca  
pero no me importa na'  
[...]  
Tú vives de la maldad.  
Bruja, que va!

Subastaste mi cariño  
por eso no vales na'.  
Bruja!  
Yo te di lo que tenía  
y me dejaste sin na'.

Coro 2:  
Coge tu palo y vete!

Solo:  
Oye coge tu palo y vete!  
  
Vete de mí, desaparece!  
Que yo contigo no quiero brete.

Arranca Lola y sale como un  
cohete.  
Coge tu palo y vete pa' la luna.

Coro 3:  
Corre niño que te va a coger.

Solo:  
La bruja te va a llevar.

Du bist eine Verrückte,  
deine Hüften provozieren mich,  
aber es bedeutet mir nichts  
[...]  
Du lebst vom Unglück anderer.  
Hexe, hau ab!

Du hast meine Liebe versteigert,  
deshalb bist du nichts wert.  
Hexe!  
Ich habe dir gegeben was ich hatte,  
und du hast mich mit nichts zurück  
gelassen.

Chorus 2:  
Nimm deinen Stab und geh!

Solo:  
Hör zu, nimm deinen Stab und  
verschwinde!  
Hau ab von mir, verschwinde!  
Weil ich deinetwegen nicht in die  
Klemme kommen will.  
Mach dich fertig, Lola, und zisch  
ab, wie eine Rakete.  
Nimm deinen Stab und verschwin-  
de zum Mond.

Chorus 3:  
Lauf, Junge, sonst kriegt sie dich.

Solo:  
Die Hexe kommt, um dich zu ho-  
len.

Der zunehmende Gebrauch populärer und vulgärer Sprache ist ein bestimmender Aspekt für den Verlust kontextueller Grenzen. Der in den Texten verwendete umgangssprachliche Wortschatz wird zu einem Teil des künstlerischen Schaffens, der die Öffentlichkeit interessiert. Dies macht den Text zu einem heiklen Gegenstand, da nicht alle Zuhörer – freiwillige oder unfreiwillige – die gleichen Kriterien hinsichtlich formeller und informeller Kommunikation teilen. Daher fühlen sich diejenigen, die keine Anhänger der *timba* sind, häufig von den Ausdrücken aus der populären, manchmal auch vulgären, Umgangssprache in dieser Musik verletzt. Ein Beleg hierfür ist der Gebrauch der traditionellen Doppeldeutigkeit, der für unsere Musik charakteris-



tisch ist und der in vielen aktuellen Liedern durch den Gebrauch eindeutiger Metaphern seinen Wert als ästhetisches Mittel einbüßt.<sup>14</sup>

Zwischen den Liedtexten und dem populären Wortschatz entsteht ein Austausch, ein Geben und Nehmen, d.h., ein Autor erfindet eine bestimmte Phrase, die die Bevölkerung unabhängig von ihren musikalischen Geschmäckern übernimmt. Gleichzeitig werden umgekehrt populäre Redewendungen von den Komponisten übernommen. Das geschieht in der vollen Absicht, sie einem breiteren Publikum nahe zu bringen und die Verwendung in nicht direkt mit der Musik verbundenen Situationen zu provozieren. So kommt es, dass Ausdrücke wie „hay que estar arriba de la bola“<sup>15</sup> gegenwärtig häufig im Alltag gebraucht werden. In vielen Fällen verlieren sie ihren marginalen Charakter und werden Allgemeingut.

Dennoch muss man zwischen den vulgären, derben und den populären Sprach-*Codes* unterscheiden und sich daran erinnern, dass immer eine Entwicklung bestand vom vulgären zum populären und von dort zum normalen bzw. standardisierten Sprachgebrauch. Daher sollte man keinesfalls jene Worte ablehnen, die in bestimmten Kontexten funktional und effizient bestimmte Botschaften transportieren.

Die Rolle der Umgebung, in der sich die tanzbare Musik entwickelt, ist entscheidend für die Auswahl der Sprache. Dies erklärt die überschäumende Ausdrucksstärke der Improvisationen bei den populären Festen und die Interaktion mit den Tänzern, die in der Regel die von den Massenmedien vorgegebenen Grenzen überschreitet. Es ist wichtig, auf den gegenwärtigen Aufschwung in der Verbindung von Musik und Tanz hinzuweisen, die eine Bedeutung erhalten hat, die von der vergangener Zeiten verschieden ist. Der Text, vor allem in den *estribillos*, ist bestimmend für gewisse choreographische Bewegungen. So werden Phrasen wie „yo te toco y tú me tocas“, „hay que estar arriba de la bola“ oder „esto te pone la cabeza mala“<sup>16</sup> mit bestimmten Gesten und Bewegungen auf der Bühne verbunden.

<sup>14</sup> Siehe als Beispiel „Juego de Manos“ der Gruppe „Klimax“, in dessen *estribillos* zahlreiche Anspielungen sexueller Natur gemacht werden.

<sup>15</sup> Wörtl.: „Man muss oben auf der Kugel sitzen“ i.S.v. „die Nase vorn haben“.

<sup>16</sup> „Yo te toco y tú me tocas“ („Ich berühre dich und du berührst mich“) von „Adalberto Alvarez y su Son“, „Hay que estar arriba de la bola“ („man muss oben auf der Kugel sitzen“) von „Manolín, el Médico de la Salsa“, „Esto te pone la cabeza mala“ („Das hier lässt dir den Kopf schwirren“) von „Juan Formell y Los Van Van“.

Ein weiteres Phänomen, das in der Entwicklung einer Sprache häufig auftritt, ist die Resemantisierung und Spezialisierung von Begriffen. Im Fall des Liedes “La especulación de la Habana”<sup>17</sup> verschwand die ursprüngliche Bedeutung völlig, und heute wird *especular* (nachdenken, spekulieren) umgangssprachlich synonym für *ostentar* (zur Schau stellen, prahlen) verwendet, was keinerlei Beziehung zur offiziellen Bedeutung besitzt. Dennoch, in dem Maße, in dem diese Verwendung sich verbreitet, wird klar, dass es letztendlich immer der tatsächliche Gebrauch der Sprache ist, der die Normen bestimmt.

Im Gegensatz zum Text ist die Musik in der *timba* ein Phänomen, das im Allgemeinen hohe Anerkennung erfährt und deren Qualität unbestreitbar ist. In den neunziger Jahren gab es eine stetig zunehmende Zahl von Musikern, die sich Schritt für Schritt und auf ähnlichen Wegen der tanzbaren Populärmusik annäherten und die fast alle Absolventen der Musikhochschulen waren. Diese Zunahme professioneller Musiker hat die Entwicklung der *timba* stark beeinflusst. Sie ist eine wichtige Stütze im Dienst der Qualität geworden, welche die Konzepte, Arrangements und Interpretation der Stücke der zeitgenössischen kubanischen Musik auszeichnet und führte zu einem ständig steigenden musikalischen Niveau der Gruppen.

Für die Charakterisierung der Musik der *timba* ist die herausragende Rolle der Perkussionsinstrumente und der Bläsersektion – üblicherweise aus Trompeten, Saxofonen und Posaunen bestehend – von Bedeutung. Im Vergleich zum Rest der klanglichen Ebenen besitzen sie ein extrem höheres Niveau. Auch wenn es sich dabei schon seit langer Zeit um bestimmende Elemente der kubanischen Musik handelt, macht die Bedeutung, die sie in den Arrangements der *timba* erhalten, sie zu charakteristischen Elementen des Stils unserer Populärmusikgruppen. In diesem Sinne ist es angebracht, die Bläser-Arrangements der Gruppe “NG La Banda” zu nennen, die mit ihrer starken Jazzbasis als Beispiel für jüngere Gruppen dient.

Die Polyrythmik steigert sich hörbar, so dass die Hierarchie der klanglichen Ebenen verloren geht,<sup>18</sup> die frühere Stile charakterisierte. Auffällig ist vor allem die Abkehr von der Instrumentierung bestimm-

<sup>17</sup> Von der CD “Con la conciencia tranquila” der Gruppe “Paulo F. G. y su Elite”.

<sup>18</sup> Klangliche Ebenen unterscheiden sich durch die Funktion der einzelnen Instrumentengruppen innerhalb eines Ensembles. Sie können melodisch, harmonisch, rhythmisch, melodisch-harmonisch, melodisch-harmonisch-rhythmisch etc. sein.

ter Gruppenformate – etwa *charanga*, *conjunto*, Orchester, etc. – hin zu einem größeren Spektrum von Perkussionsinstrumenten. Die große und kleine kubanische Perkussion ist in den meisten Formaten in ihrer Gesamtheit vorhanden. Es gibt Gruppen, die Schlagzeug, *tumbadoras*, *pailas* mit *bombo*<sup>19</sup> und Bongo kombinieren, und in denen die freie rhythmische Improvisation von allen Instrumenten gespielt wird. Ebenso werden *güiro*, *maracas*, *claves*, *chekeré*, *campanas* und andere Perkussionsinstrumente verwendet. Gelegentlich wird das virtuose rhythmische Spiel des Bongo in den traditionellen *son-conjuntos* und die leitende Funktion des *bongoseros*, der die Teile eines *son* akustisch markiert, vom *timbales-Set*<sup>20</sup> und den dazugehörigen Instrumenten übernommen.<sup>21</sup>

So wird eine Gleichberechtigung der verschiedenen rhythmischen Ebenen und zwischen den unterschiedlichen Instrumenten, in einem erheblich gesteigerten Tempo, erreicht. Dies alles führt zu einer spürbar dynamischeren und aggressiven Musik, wenngleich dies für die Musikwissenschaft ein abstrakter Begriff ist. Die Ausdrucksmittel Klang (*Timbre*), Agogik und rhythmisches Metrum werden im „Misch-Genre“ *timba* deutlich verschmolzen.

Auch die *tumbaos* des Pianos und des Basses auf der einen Seite und die Stimmen der Sänger auf der anderen bewegen sich im Einklang mit diesem rhythmischen und klanglichen Schema. Besonders die Chorstimmen orientieren sich am Zusammenspiel von Solosängern und Perkussionsinstrumenten, um eine kraftvolle Wechselbeziehung zu erreichen.

Der Gesang wird häufig deklamiert, was auf den direkten Einfluss des Rap zurückzuführen ist. Es ist interessant, dass es im nordamerikanischen Rap in der Regel einen oder mehrere Solisten gibt, die „rappen“, und deren Sprechgesang mit einem gesungen Chorus kombiniert wird. In der *timba* ist dies in den meisten Fällen umgekehrt, vor

<sup>19</sup> Orchesterpauke.

<sup>20</sup> Im Einleitungsteil eines Liedes hat der Bongo eine rhythmisch freie oder improvisatorische Funktion, und der *bongosero* bestimmt den Übergang zum *montuno*, indem er zum *cencerro*, der geschlagenen Handglocke, wechselt. In der *timba* kommt diese Funktion dem *timbalero* zu, der alle Wechsel innerhalb eines Liedes musikalisch markiert.

<sup>21</sup> In der *timba* enthält ein *Set* von *pailas* oder *timbales* auch eine *campana chá*, eine *contra campana*, ein *cencerro*, eine *caja china* oder einen *jam block* und ein *plátillo*. Gelegentlich wird auch ein *bombo* hinzugefügt.

allem in Gruppen wie der “Charanga Habanera”, “Bamboleo”, etc. Hier werden die “gerappten” Elemente vom Chor vorgetragen, während der Solist die Melodie singt. Dennoch gibt es andere Orchester, die den Rap auf traditionelle Weise anwenden, etwa die Gruppe “Klimax” in ihren Stücken “Mira si te gusta” und “Juego de manos”.

Signifikant ist auch die Präsenz der *rumba*, die weit hinausgeht über die Verwendung der charakteristischen *clave* dieses Genres. Der Einsatz der Gesangsstimmen weist diesen Einfluss auf, vor allem in der Verwendung von Portamentos,<sup>22</sup> die dem *canto*-Teil des *guaguancó* und der anderen *rumba*-Formen ähneln. Die Sänger produzieren am Ende der Verse eine Art Semi-Glissando<sup>23</sup> oder auch kurze Motive der Stimmen, die keine spezifische Tonhöhe erreichen, beispielsweise kurze Vorschläge zu den eigentlichen Tönen. Ebenso entwickeln sich die Phrasen melodisch über einer ständig variierten Basis, ein in der *rumba* häufig zu findendes Element.

Die Dynamik der Musik überträgt sich auch auf die Tänze, was zu einem Repertoire von abrupten, schnellen und aggressiven Bewegungen führt, die ein deutliches Interesse an sexueller Provokation zeigen. Die Choreografie verlangt die Unabhängigkeit und Loslösung der Tanzenden voneinander, was ein deutlicher Einfluss der nordamerikanischen Musik und ihrer Tänze mit ihrer Tendenz zum Egozentrismus ist. Mit dieser neuen Art zu tanzen geht praktisch die traditionelle Art des Paartanzes verloren.<sup>24</sup>

Es gibt Meinungen, die in der *timba* kein dauerhaftes Element der Kultur Kubas sehen. Dies zu entscheiden wird jedoch nur die Zukunft erlauben. Derweil bleibt sie im Repertoire eines Teils der bedeutenden Gruppen unserer Tanzmusik präsent. Genau wie der neue Boom der traditionellen Musik, so füllt auch die *timba* Säle nicht nur in Kuba, sondern in aller Welt. Mögen diese Gedanken als Ausgangspunkte für eine angemessene Bewertung des Phänomens und seiner Bedeutung für die musikalische Geschichte unseres Landes dienen.

Übersetzung: Patrick Frölicher

<sup>22</sup> “Portamento” bezeichnet das “Hineingleiten” in einen gesungenen oder gespielten Ton, und den gleitenden Übergang zwischen zwei Tönen (Anm. d. Hrsg.).

<sup>23</sup> “Glissando” bezeichnet die gleitende Ausfüllung eines größeren Intervalls, gleichsam ein größeres Portamento (Anm. d. Hrsg.).

<sup>24</sup> Jesús Guanche, Interview der Autorinnen.

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1998): "La timba y sus antecedentes en la música bailable cubana". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 9-11.
- Casanella, Liliana (1999): "Textos para bailar: ¿una polémica actual?" In: *Salsa Cubana* Nr. 7-8, S. 12-16.
- (2000): "Mujer... mucho más que una musa inspiradora" (2. Teil). In: *Música Cubana* Nr. 5, S. 54-57.
- Casanella, Liliana/García, Taidys (1999): "La música bailable y su incidencia en el habla popular cubana". In: *Actas (volumen II), IV Simposio Internacional de Comunicación Social*. Havanna, S. 968-974.
- Eli, Victoria/de los Angeles Alfonso, María (1999): *La música entre Cuba y España: tradición e innovación*. Madrid.
- Feijóo, Samuel (1986): *El son cubano: poesía general*. Havanna.
- García Meralla, Emir (1997): "Timba brava". In: *Tropicana Internacional* Nr. 4, S. 47-48.
- (1998): "Son de la timba". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 18-19.
- García Meralla, Emir/Henry, T. (1998): "Somos lo que hay". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 20-21.
- Gómez, Zoila/Eli, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. Havanna.
- González Bello, Neris (1999): *Juan Formell y Los Van Van: 30 años de historia y vigencia en el contexto cultural cubano*. Havanna: Instituto Superior de Arte (unveröffentl. Diplomarbeit).
- Henry, T. (1998): "¡Timba, timberos!" In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 22-23.
- Lam, Rafael (1998): "El caballero del son". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 23.
- Orovio, Helio (1998): "Rumba en la salsa, pop, folk y timba". In: *Salsa Cubana* Nr. 5, S. 14-17.
- Orozco, Danilo (1995): „Echale salsita a la cachimba." In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 3, Mai-Juni, S. 3-8.
- Pagano, César (1997): "La timba: ¿un nuevo ritmo?" In: *91.9 La revista que suena...* Nr. 14, S. 14-22.
- Pérez, Jorge Ignacio (1998): "Adalberto sigue montado en el coche". In: *Salsa Cubana* Nr. 6, S. 18-21.
- Villaurrutia, Raimundo/Guerra, Mirna/Oviedo, Ada (1997): *Caracterización socio-demográfica y musicológica de una agrupación de proyección internacional: Issac Delgado y su orquesta*. Havanna: CIDMUC.

### Weitere Quellen

- Guanche, Jesús (Dr. der Ethnologie): Havanna, April 1999.
- Orozco, Danilo (Dr. der Musikwissenschaft): Havanna, Dezember 2000
- Ramos, Juan (Musiker und Musikwissenschaftler): Havanna, Dezember 2000.



## **Interview.**

### **Star der *salsa cubana*: Issac Delgado**

Issac Delgado (\*1965) gehört zur jungen Generation kubanischer Musiker. Er war zunächst Sänger der Band “NG La Banda”, bevor er sich ab 1991 seiner Solokarriere widmete. Der größte Hit von Delgado, “El chévere de la salsa”, wie er auch genannt wird, war eine Version des Liedes “La vida es un carnaval”. Das Lied schaffte es u.a auch nach Deutschland in die Musiksender MTV und Viva.

*Wie bist du zur Musik gekommen?*

Ich habe einen musikalischen Familienhintergrund. Meine Mutter hat früher Theater gespielt, gesungen und getanzt. Mein älterer Bruder spielt Gitarre, und als ich in der vierten oder fünften Klasse war, war er auf der Musikhochschule. Mich schickten sie auch in die Musikschule und dort lernte ich Gonzalo Rubalcaba und Roberto Vizcaino kennen. Trotzdem ließ ich zunächst die Musik sein und machte ein Examen in Sport. Aber ich hatte das Glück, dass 1978/79 Gonzalo Rubalcaba seine Gruppe “Proyecto” gründete. Er rief mich an, weil ich der Sänger werden sollte, und ich betrat von neuem die Welt der Kunst.

*Du warst auch Sänger bei “NG La Banda”, nicht wahr?*

Ja. 1987 meldete sich José Luis Cortés, weil ich bei “NG La Banda” mitwirken sollte. Mit dieser Gruppe hatte ich den bis dahin größten Erfolg. “En la calle” war der erste große Erfolg der Band.

*Warum hast du die Gruppe verlassen?*

Aufgrund persönlicher Probleme. Ich hatte dann vor, bei einer anderen Gruppe zu singen, aber es kamen einige Musiker zu mir, die an eine Solokarriere von mir glaubten. Wir begannen 1991 zusammen zu arbeiten, und jetzt feiern wir unser zehnjähriges Jubiläum.

*Im vergangenen Jahr war ich in Kuba, und mir fiel auf, dass an jeder Straßenecke "La vida es un carnaval" zu hören war. Wie kam das?*

Unglaublich, wirklich. Es ist ein sehr erfolgreiches Stück, die Version eines Liedes von einem Argentinier, der Víctor Daniel heißt und der bei der gleichen Plattenfirma wie Celia Cruz gearbeitet hat. Sie hatte das Lied schon drei Jahre vorher aufgenommen, aber es war fast nie zu hören, weder in Europa noch in Kuba. Ich nahm also dieses Lied auf, konnte mir aber nicht vorstellen, dass es so ein Erfolg sein würde. Ich denke, das Wichtigste an dem Ganzen ist, dass das Stück einen großen Optimismus verbreitet. Die Leute schützen sich mit diesem Optimismus. Weil es in Kuba so ein großer Erfolg war, brachten die Leute es auch nach Europa. Es hat auch Celia Cruz geholfen. Da ihre Plattenfirma auf internationalem Niveau gesehen mächtiger ist als meine, brachten sie ihre Version neu heraus und hatten damit ebenfalls Erfolg.

*Was bedeutet der Erfolg für dich, außer in finanzieller Hinsicht?*

Er hat mir viele Möglichkeiten eröffnet, zum Beispiel heute hier in Deutschland zu sein. Abgesehen von dem Hit hören die Leute dann auch deine anderen Lieder. Es ist sehr wichtig, so einen Hit zu haben.

*Dein letztes Album heißt "Malecón". Wieso trägt es diesen Titel?*

Es heißt "Malecón" aus zwei Gründen: Einer hat mit Havanna zu tun, weil der Malecón ein wichtiger Ort für die *Habaneros* ist. Der zweite ist, dass Havanna auf der Platte eine sehr wichtige Rolle spielt, meine Erlebnisse dort während der Arbeit an der Platte. Und es ist zufälligerweise auch ein aktuelles Thema, denn im Moment wird der hundertste Geburtstag des Malecón gefeiert.

*Es gibt viele kubanische Musiker, die aufgrund der schlechten Situation das Land verlassen, und es gibt andere, die sagen, dass sie nur in Kuba leben können, weil sie die kubanische Atmosphäre brauchen. Wie denkst du darüber?*

Ich kann auch nicht leben ohne die Möglichkeit, in Havanna oder in Kuba zu sein. Ich weiß, dass ich vielleicht im Ausland bessere Möglichkeiten hätte. Viele Leute sind weggegangen, um eine Karriere außerhalb Kubas zu machen, was ich nicht kritisiere. Aber in meiner



Musik sind das Wichtigste die Erlebnisse der Leute in Kuba. Davon handeln meine Lieder, meine ganze Arbeit. Es wäre sehr schwer, von außerhalb zu sehen, was da passiert. Wenn jemand viel Fantasie hat, dann kann er das vielleicht machen. Aber ich kann nicht leben ohne meine Familie, meine Freunde, ohne meine Straßenecke. Um im Ausland leben zu können, müsste ich mein ganzes Stadtviertel mitnehmen, meine Leute und meine Gewohnheiten und all die Orte, an denen ich jeden Tag vorbeigehe. Daher ziehe ich es vor, einfach dort zu leben.

*Eines der gravierendsten Probleme in Kuba scheint mir die Verbreitung der Musik zu sein, dass es nicht genug Auftrittsmöglichkeiten gibt und Kapazitäten für Aufnahmen.*

Nein, für mich gibt es in Kuba noch viele Alben aufzunehmen und es gibt viele Orte, an denen ich spielen kann. Das wahre Problem ist, dass es in letzter Zeit ein bisschen schwierig geworden ist, *open air* zu spielen, weil das Publikum bessere technische Voraussetzungen erwartet, einen besseren Klang. Gerade jetzt gibt es einen Plan der Regierung, wieder große Tanzfeste zu veranstalten, die in den letzten Jahren mehr und mehr verloren gegangen sind. Für andere Musiker ist es vielleicht ein Problem, im Radio gespielt zu werden. Für mich nicht, ich werde viel im Radio gespielt und hatte immer eine große Unterstützung von den Medien. Somit kann ich nicht das Gleiche erzählen wie andere Leute.

*Der neue internationale Erfolg der kubanischen Musik hat viel mit internationalen Plattenfirmen zu tun, die kubanische Musiker unter Vertrag nehmen, oder?*

Ja, in den letzten Jahren sind kubanische Alben in allen Teilen der Welt verkauft worden, weil die transnationalen Firmen keine Angst mehr haben, das zuvor "verbotene" Kuba zu betreten, nach Havanna oder Santiago zu kommen, oder auch an die anderen Orte, um Talente zu suchen und unter Vertrag zu nehmen. Aber es sind vor allem die Talente der Musik der fünfziger Jahre, alte *soneros*, die schon immer in Kuba aufgetreten sind. Jetzt ist es eine internationale Mode geworden, den Alten zuzuhören, der traditionellen Musik Kubas, der Grundlage unserer Arbeit, und das hat ihnen Geld eingebracht, und offen-

sichtlich sind die Leute in der ganzen Welt im Begriff, die kubanische Musik kennen zu lernen.

*Ich hatte den Eindruck, dass diese traditionelle Musik in Havanna selbst sehr wenig gehört wird, dass die Leute lieber andere Dinge hören. Stimmt das?*

Die kubanische Musik hat sich immer weiter entwickelt. Den *son* gibt es zwar immer noch, und die Leute respektieren ihn auch, aber sie tanzen zu anderer Musik, und auch die Tänze haben sich verändert, ebenso wie die ganze Art zu leben oder zu denken. Also ist es logisch, dass der *son cubano*, der die Basis unserer Arbeit ist, eine andere Phase des kubanischen Lebens repräsentiert, er repräsentiert die fünfziger/sechziger Jahre. In den siebziger bis neunziger Jahren drang kaum etwas nach außen, diese Musik blieb in dieser Zeit auf Kuba beschränkt. In Kuba entstand aber auch eine neue Musik, weil es einen großen Einfluss amerikanischer Musik gab, von Rock und Pop und von brasilianischer Musik. Alle diese Einflüsse haben zu einer neuen zeitgenössischen Musik geführt, die die jungen Leute hören. Also ist es logisch, dass zu der Musik getanzt wird, die aktuell ist und von den jungen Leuten zu Hause gehört wird.

*Hattest du schon einmal Probleme mit der Zensur in Kuba, dass Lieder von dir nicht im Radio gespielt wurden wegen der Texte?*

Nein. Ich glaube, dass einige Leute Probleme mit der Zensur haben, weil sie vielleicht eine sehr direkte Sprache haben. Andere vielleicht, weil sie ein bisschen kritisch sind, ein bisschen vulgär, aber mein Repertoire können wirklich auch Kinder hören, alte Leute, Jugendliche, alle. Ich glaube, die Lieder, die sie in Kuba zensieren, sind die geschmacklosen, die *chabacanos*. Das ist ein Wort, das in Kuba häufig verwendet wird: *chabacano* ist das Marginale, und ich glaube, dass es den Leuten nicht gefällt, so etwas im Radio zu senden. Mir gefällt es, dass die Kunst eine Form ist, sich zu befreien und jeder zum Ausdruck bringen kann, was er möchte, wie Eminem zum Beispiel. Aber die Medien sind sehr einflussreich bei der Jugend und ich finde, dass man sie davor auch ein wenig beschützen muss.

*Seit wann wird der Begriff salsa in Kuba verwendet?*

Ende der achtziger Jahre fiel den Leuten in Kuba auf, dass sie nicht länger gegen die Bezeichnung *salsa* ankämpfen konnten. Ich war einer der Ersten, der verstand, dass *salsa* nur ein Etikett ist, wie "Pepsi Cola", die genauso ein Erfrischungsgetränk wie andere ist. Es ist ein leichtes Wort, das die Leute in Europa, in Amerika und überall auf der Welt verstehen, das eine Art Musik bezeichnet, die in der Karibik gespielt wird, in Lateinamerika. Musik, zu der getanzt wird, *música tropical* eben. Ehrlich gesagt war es gut, den Namen anzuerkennen, weil er kein musikalisches Genre ist. Genres sind der *son*, die *guaracha*, der *cha-cha-chá*, alles in Kuba entstandene Rhythmen. Aber es war wichtig, ein Dach zu haben für alle diese Genres, ein einfaches Wort, wie es *salsa* ist. Das Glück, das wir Kubaner hatten, war, dass Musiker aus Puerto Rico, New York, Venezuela oder Kolumbien in den siebziger und achtziger Jahren weiter unsere Musik spielten, wenn auch unter einem anderen Namen. Alle, die diese Musik spielten, wussten, dass es eigentlich kubanische Musik war und so blieb sie den Leuten im Ohr.

*Also ist es nur ein Mittel, um die Musik ein bisschen besser verkaufen zu können?*

Ich denke ja.

*Wie ist es dann bei der timba? Ist es das Gleiche, oder gibt es einen Unterschied?*

Für mich ist es das Gleiche. Die Bezeichnung *timba* existiert in Kuba, seit ich mich an Musik erinnern kann. Als ich in der Musikhochschule war, waren da auch Hector Betancourt, Arturo Sandoval, Chucho Valdés und alle diese Leute, die einer anderen Generation als ich angehören. Ich lernte zu dieser Zeit klassische Musik. Aber wenn diese Leute "Underground-Jam-Sessions" mit kubanischer Musik machten, versteckt vor ihren Lehrern, nannten sie dies "timbear", also *timba* spielen. Und noch vor ihnen sagten die besten *rumba*-Musiker aus den Armenvierteln, dass sie, wenn sie sich in einem Hinterhof trafen, um auf ihren Trommeln zu spielen, *timba* spielen würden, "a timbear". Wer ein guter *rumbero* war, war ein guter *timbero*. Es ist also ein Begriff aus den Straßen Kubas.

*Es gibt auch ein Stadtviertel in Havanna...*

...das Timba heißt. Weil es also schon seit vielen Jahren ein geläufiger kubanischer Begriff ist, kam uns vor einigen Jahren die Idee, ein Projekt zu starten, das sich "All-Stars der kubanischen Musik" nannte, das "Team Cuba". Juan Formell [Leiter der Gruppe "Los Van Van"] begann, den Begriff von Neuem zu verwenden. Das, was in Kuba gespielt und getanzt wird, neuerdings *timba* zu nennen, ist auch nur ein Etikett. Das ist meine Meinung. Ich denke, es ist die zeitgenössische kubanische Musik; man ändert den Namen, aber es ist die gleiche kubanische Musik, denn man kann nicht von der *timba* reden, ohne vom *son* zu reden oder anderen Rhythmen.

*Es sind also die Rhythmen, die die Genres charakterisieren?*

Ganz genau. Und weil das mit diesen Genres schwierig für die Leute in der Welt zu verstehen ist, weil nicht jeder Musikwissenschaft studiert hat oder Journalist ist, ist es einfacher, ein Wort zu haben, das man sich leicht merken kann, aus zwei Silben: *tim-ba*, *sal-sa*. Das ist einfacher. "Echale salsita" ("Schütt' ein bisschen Soße drüber") ist ein Begriff, der aus den späten zwanziger Jahren stammt, aus einem *son* von Ignacio Piñeiro. Trotzdem kam er in den siebziger Jahren wieder, um einer neuen Bewegung zu helfen, nicht? Was sie in New York wirklich spielten, war kubanische Musik. Das ist die Wahrheit.

Das Interview führte Patrick Frölicher im August 2001  
in Köln.

Grizel Hernández Baguer/Liliana Casanella Cué

## **Eine spannungsgeladene Beziehung. Die Revolution und der Rap**

Die zunehmende kulturelle Vermischung und Homogenisierung sowie die weltweite Vermarktung lokaler und traditioneller Musiken zwingen zu einer – bewussten oder unbewussten – Verteidigung des Nationalen gegen die Dynamik der heutigen Globalisierung. In Begriffen wie “World Music”, “música étnica”, “música wave”, “música alternativa” und anderen Bezeichnungen werden die neuen Herausforderungen des kulturellen Austauschs aufgegriffen.

Der Hip-Hop, eine der vielen die Welt überschwemmenden kulturellen Praktiken, hat als Folge nationaler Rekontextualisierung und individueller Kreativität seit beinahe drei Jahrzehnten in verschiedenen Umgebungen jeweils lokale Eigenheiten entwickelt. In Kuba bezieht sich dies hauptsächlich auf die textliche Struktur des Rap mit seiner charakteristischen *Performance*. Die anderen Ausdrucksformen des Hip-Hop wie Breakdance und Graffiti wurden mit einer anderen Funktion und Ausrichtung übernommen.<sup>1</sup>

Der Rap erreichte unser Land in den siebziger und achtziger Jahren unter anderem über das Kurzwellenradio und über Schallplatten, die mit Musikern oder Touristen ins Land kamen. Die Popularität von Filmen wie “Flashdance” und “Dangerous Minds” trug erheblich zur Assimilierung des Genres als Ausdrucksform bei. Gruppen von meist schwarzen Jugendlichen<sup>2</sup> – vielleicht in Anlehnung an die originäre Bewegung in den USA – begannen, sich in Parks und an den Ecken

---

<sup>1</sup> Diese wurden, unabhängig vom musikalischen Kontext, zu verschiedenen Anlässen aufgeführt. Seit der Breakdance bei Auftritten von “Rappern”, auch in Verbindung mit Graffiti, Verwendung fand, lassen sich diese Elemente als Teile des Rap-Phänomens auffassen.

<sup>2</sup> Die Rap-Gruppen in Kuba bestehen im Allgemeinen aus meist schwarzen, vor allem männlichen Jugendlichen verschiedenster sozialer Herkunft. Fast keiner von ihnen ist professioneller Künstler oder studierter Musiker, die meisten widmen sich diesem Genre aus Leidenschaft und mit eigenen Erfahrungen aus erster Hand.

der Stadtteile der einfachen Leute zu treffen, vor allem in den Provinzen Havanna, Villa Clara und Santiago de Cuba.

Die offensichtliche Simplizität des Rap – eine rhythmische Basis als musikalischer Hintergrund und ein Text, vorgetragen mit einer charakteristischen, rauen Intonation – erleichterte die Annäherung an diesen Musikstil. In den wirtschaftlich und politisch schwierigen neunziger Jahren konnte sich diese lokale Kommunikations- und Identifikationsmöglichkeit als eine neue, an die kubanischen Verhältnisse angepasste populäre Form des Ausdrucks und der Unterhaltung etablieren. Der Rap existiert seitdem als eigenständige Strömung in der Populärmusik neben dem Rock, der *trova* und dem neuen *Boom* der *salsa*.

In den Anfängen benutzten die Rap-Gruppen fertige nordamerikanische *backgrounds* (Hintergrundmusiken), um ihre eigenen Texte darüber zu legen, und zwar nicht nur als anfängliche und unvermeidliche Nachahmung nordamerikanischer Vorbilder, sondern auch, weil es keine Möglichkeit gab, eigene *backgrounds* zu produzieren. Bis heute erfolgt die Auswahl der *backgrounds* intuitiv, indem die Interpreten entweder zu einem vorhandenen musikalischen Material bestimmte Texte entwerfen oder umgekehrt. Einige der aktuellen Gruppen “samplen” auch Fragmente musikalischer Themen, die dann dem Rhythmus des Hip-Hop angepasst werden.

Erst seit neustem beginnt sich eine Suche nach musikalischer Authentizität der kubanischen Rapper zu formieren. Gruppen wie “SBS” begannen – in ihrer ersten Phase – Rap mit *son* und *salsa* zu verbinden, indem sie in ihren Arrangements Elemente der einzelnen Stile miteinander kombinierten. Andere verbanden den Rap mit weiteren Genres der kubanischen Musik, wobei sie durch die Verwendung von Schlagzeug- und Basseffekten (üblicherweise auf ein kurzes melodisch-harmonisches Ostinato beschränkt), die mit Rhythmusmaschinen oder durch das “samplen” von Fragmenten kubanischer Themen erzeugt wurden, zu einer neuen Mischung kam. Ein aktuelles Beispiel für die Tendenz, Elemente verschiedener Genres zu kombinieren, bietet die Gruppe “Orishas” mit ihrem Album “A lo cubano”, auf dem *timba*, *guajira*, *cha-cha-chá* und die Gesänge der afrokubanischen Folklore als Basis der Stücke dienen. Andere Gruppen wie “Madera Limpia” nutzen eine ausschließlich rhythmische Begleitung für ihre Texte, beispielsweise traditionelle kubanische Perkussions-Ensemble.

Innerhalb der heutigen kubanischen Rapszene lassen sich verschiedene Stilrichtungen unterscheiden, ausgehend von der Art, die Texte und die Musik, die diese unterstützt, zu entwickeln: Eine Tendenz ist ein harter, beißender, rauer “Underground-Rap”, dessen Themen sich um drängende soziale Probleme und ihre Verbindung mit der Geschichte unseres Landes drehen. Hier lassen sich “Anónimo Consejo” verorten, deren Musik sich durch monotone Bass-Ostinati in ihren nordamerikanischen wie auch eigenen *backgrounds* auszeichnet. Das folgende Textbeispiel verdeutlicht dies:

#### **Revolución**

No me la aprietes más  
que yo sigo aquí.  
No me la aprietes más  
déjame vivir.  
Por mi Cuba lo doy todo.  
Soy feliz!  
Y tú sigues reprendido a mí  
suéltame a mí.  
No te confundas con la arena  
que pisas.  
Dos pasos más y se te recuerda

que estás en área divisa: Varadero Beach  
Todo no es como lo pintan.

Yo sigo aquí  
de frente a los problemas.  
Aguantando con mi mano el hierro caliente  
sin pasarme por la mente coger una balsa  
y probar suerte en otra orilla.

A noventa millas.  
Todo no es como lo pintan.

Yo sigo aquí, ¡aquí!  
Cada paso en la calle es una preocupación.  
Extranjero en busca de comunicación con la población.  
Cinco minutos de conversación  
¡Policía en acción!

#### **Revolution**

Bedränge mich nicht mehr damit,  
ich bleibe hier.  
Bedränge mich nicht mehr damit,  
lass mich leben.  
Für mein Kuba gebe ich alles.  
Ich bin glücklich!  
Und du tadelst mich dafür,  
lass mich los.  
Vermenge dich nicht mit dem Sand,  
auf den du trittst.  
Zwei Schritte mehr und man erinnert dich daran,  
dass du dich auf Devisen-Gebiet befindest: Varadero Beach  
Es ist nicht alles so wie sie es darstellen.

Ich bleibe hier,  
stelle mich den Problemen.  
Mit meinen Händen ertrage ich das glühende Eisen,  
ohne auf die Idee zu kommen, ein Floß zu nehmen  
und mein Glück an einem andern Ufer zu versuchen.  
90 Meilen weiter.  
Es ist nicht alles so wie sie es darstellen.

Ich bleibe hier, hier!  
Jeder Schritt auf der Straße gibt Anlass zur Besorgnis.  
Ausländer auf der Suche nach Gesprächen mit der Bevölkerung.  
Fünf Minuten Konversation,  
Polizei in Aktion!

Neben dieser Richtung existiert eine gemäßigtere, kommerzielle Form im Stil von Gruppen wie “Obsesión”, “Primera Base”, “Los Reyes de la Calle” oder anderen. Der Unterschied besteht in der scherzhaften, ironischen Behandlung der Themen, oder, wie im Falle der reinen Frauengruppe “Instinto”,<sup>3</sup> in der spezifisch weiblichen Perspektive der behandelten Themen. Die Art zu “rappen” ist nicht überall auf der Insel gleich. So weist dieses Genre etwa im Osten der Insel deutliche Einflüsse des Reggae und anderer karibischer Rhythmen auf, so dass der Rap dort durch einen anderen Rhythmus als den originär nordamerikanischen geprägt ist.

Inhaltlich lassen sich die Texte des Rap häufig mit der so genannten “urbanen Lyrik” in Beziehung setzen. Sich im Bereich der aktuellen kubanischen Musik daran anzunähern bedeutet, in die komplexe und facettenreiche Lebenswelt der Autoren und ihrer sozialen Umwelt einzutreten, obschon die genauen Grenzen des Urbanen und des Nicht-Urbane immer schwieriger zu identifizieren sind. Dennoch sind bestimmte musikalische Äußerungen – entweder durch diese Einflüsse oder aufgrund der technischen und sozialen Erfordernisse – außerhalb dieses Kontextes nicht zu verstehen. Viele dieser Stile wurden auch polemisch als widerständische, gegen die Revolution gerichtete Musik betrachtet und daher über einen Kamm geschert, etwa Rock und Rap, um nur zwei von ihnen zu nennen.

Jedenfalls stellt sich nicht nur das Visuelle (Erscheinungsbild, Gestik) der “Rapper” im Widerspruch zu den sozialen Verhaltensweisen, die unsere Gesellschaft festgelegt und als Werte geprägt hat, sondern auch, dass sie in ihren Texten die wichtigste Waffe finden, um ihre ethisch-ästhetischen Forderungen bekannt zu machen. In diesem Sinne ist die Feststellung angebracht, dass beim Rap, wie auch bei anderen musikalischen Genres in Kuba, eine aufsässige Attitüde sowie ein Sinn für Sozialkritik alltäglich ist.

Die Texte werden fast ausschließlich von den jeweiligen Interpreten verfasst, was die Vermittlung der Botschaften erleichtert und einen Zusammenhang zwischen dem Text und der kritischen Reflexion der größten Gegensätze unserer Gesellschaft herstellt. Daher kommt die große Bedeutung, die die Interpreten der Komposition jedes Stückes

---

<sup>3</sup> Beachtenswert ist, dass in allen Fällen die soziale Situation thematisiert wird, dass also der Unterschied nur den jeweiligen Stil ihrer Interpretation betrifft.



beimessen – die gewöhnlich im Kollektiv entstehen – auch wenn in der letzten Zeit der Zulauf von jungen Dichtern und Literaten zur Hip-Hop-Bewegung dazu beigetragen hat, die Textarbeit zu verbessern. Thematisch dominiert die Reflexion der aktuellen Situation Kubas und eine allgemein übliche Verteidigung der musikalischen und nationalen Identität als *raperos*, wie der folgende Text von “Obsesión” belegt:

Para ser sincero mi ritmo no lleva sombbrero de guano pero a mí me huele a habano	Um ehrlich zu sein, mein Rhythmus trägt keinen Hut aus Guano, für mich riecht er nach einer Havanna,
pero es que en él yo tengo más recurso para decir que soy cubano como Guillén. Así que ven a mancharte de esta piel. Que tiñe afro, que tiñe niche.	aber durch ihn habe ich das beste Mittel zu sagen, dass ich Kubaner bin wie Guillén. Also komm und lass dir die Haut beschmutzen. Mit dem, was afrikanisch, was dunkel färbt.
Yo tengo un ritmo que no lleva puesta guayabera de hacer quimera y tan cubano como Cuba entera, fiera.	Ich habe einen Rhythmus, der kein Buschhemd trägt, um Hirngespinnste zu machen, so kubanisch wie ganz Kuba, wild.
Yo tengo un ritmo negro igual que mi propia raíz.	Ich habe einen schwarzen Rhythmus genau wie meine eigene Wurzel.
Y eso de ser afrocubano le dio forma a mi nariz. Quizá no suena a chachachá	Und dies, afrokubanisch zu sein, gab meiner Nase ihre Form. Mag sein, dass er nicht nach <i>cha-cha-chá</i> klingt,
pero aquí está el ritmo que me identifica más. Y que se sepa de Tokio hasta La Habana: Esta es mi forma de hacer música cubana.	aber hier ist der Rhythmus, mit dem ich mich mehr identifiziere. Damit es alle wissen, von Tokio bis Havanna: Dies ist meine Art, kubanische Musik zu machen. <sup>4</sup>

Themen wie Exil, antisoziales Verhalten und Konflikte in der Nachbarschaft sowie eine Art *ars poetica* sind häufige Themen im *Repertoire* der Rap-Gruppen. Das in der Populärmusik häufig anzutreffende Thema der Frau erhält besondere Aufmerksamkeit, wenn man – wie schon gezeigt – bedenkt, dass der Rap die soziale Realität nicht verklären will. Daher überrascht es nicht, dass auch die Figur der Frau ohne Idealismus dargestellt wird. Die Frau mit ihrer attraktiven physi-

<sup>4</sup> CD “Un Montón de Cosas” (2000), EGREM.

schen Erscheinung und ihrem sinnlichen Gang (z.B. in “Mística” von den “Orishas”) erscheint erneut in den Texten. In den von Frauen interpretierten Texten wird die Beziehung zwischen Mann und Frau aus einem weiblichen Blickwinkel behandelt und mit dem uralten, immer noch bestehenden Machismo konfrontiert.<sup>5</sup> Auf der anderen Seite entsteht ein zeitgenössischer Blick auf die Figur der *jinetera* (Prostituierte, wörtl. “Reiterin”), die ohne Tabus kritisiert wird, und darüber hinaus ein ziemlich gnadenloser Überblick über bestimmte Formen, mit aktuellen Problemen fertig zu werden. Dies zeigt der Text der Gruppe “Primera Base”:<sup>6</sup>

Hay chicas que hoy en día no  
tienen sentimiento  
solo piensan en vestir y vivir el  
momento.  
Son muy lindas  
¡Sí!  
Te recrean la vista  
pero por dentro son plásticas y  
materialistas.

...  
Sales a la calle, te la(s) encuen-  
tras donde quiera.  
Llevan un nombre  
le llaman *jineteras*.  
Tú pasas por su lado  
con ella tú te metes.  
Te mira con gran calma y te  
dice:  
¡Vete!  
No tienen solución  
todas están perdidas.  
Por eso están expensas  
a contraer el sida.  
Pero andar por la calle  
para ella(s) es lo primero.  
Pero andan luchando ¡brother!  
Andan con extranjeros  
esa es la causa fundamental.  
Ofreciendo hasta su cuerpo  
Para en la vida triunfar

Heutzutage gibt es Mädchen, die  
keine Gefühle haben,  
sie denken nur an Kleidung und le-  
ben nur für den Augenblick.  
Sie sehen klasse aus  
Ja!  
Dich erfreut ihr Anblick,  
aber im Inneren sind sie aus Plastik  
und materialistisch.

...  
Wenn du auf die Straße gehst, triffst  
du sie überall.  
Sie haben einen Namen,  
man nennt sie *jineteras*.  
Du gehst an ihr vorbei,  
du legst dich mit ihr an.  
Sie sieht dich ganz ruhig an und sagt  
dir:  
Hau ab!  
Sie haben keine Lösung,  
sie sind alle verloren.  
Der Preis dafür ist  
Aids zu bekommen.  
Aber auf die Straße zu gehen,  
ist für sie das Wichtigste.  
Aber sie gehen kämpfend, Bruder!  
Sie gehen mit Ausländern,  
das ist der Hauptgrund.  
Sie bieten sogar ihren Körper an,  
um im Leben zu triumphieren.

<sup>5</sup> Vgl. die von ihrer Sängerin Magia interpretierten Texte der Gruppe “Obsesión” sowie die der Gruppe “Instinto”.

<sup>6</sup> CD “Igual que Tú (1997)”, Caribe Productions.

Por eso digo esto y de veras la sorprende Entregarse por dinero... son cosas que no entiendo.	Daher sage ich dieses und bestimmt überrascht sie es: Sich für Geld zu verkaufen..., das ist eine Sache, die ich nicht ver- stehe.
--	--

Der Figur der Mutter, die traditionsgemäß den höchsten Platz in der Gemütsskala der Kubaner einnimmt, nähert man sich von verschiedenen Seiten: Sehnsucht nach der verschwunden Mutter ("Alto y Bajo"), Kritik an mangelnder Liebe zu ungewollten Kindern ("Papá Humbertico"), oder in einem verzerrten alltäglichen und familiären Kontext ("Orishas", "Primera Base"), wobei es interessant wäre zu sehen, inwieweit dadurch auf bissige Weise eine wichtige soziale Situation reflektiert wird.

Im Hinblick auf Metrik und Reim lässt sich eine Tendenz zu möglichst flüssigen Phrasierungen erkennen, die mehr oder weniger schnell sind und deren Funktion es ist, die emotionale Intensität des Textes zu verstärken, unabhängig vom Tempo der musikalischen Basis. Auffällig in diesem Sinne ist auch der in der Populärmusik häufig anzutreffende Bruch des achtsilbigen Versmaßes, das gegen teilweise bemerkenswert lange Sätze ausgetauscht wird. Es zeigt sich eine Vorliebe für den assonanten Reim, wobei die extrem häufige Wiederholung von zu nahe beieinander stehenden Termini manchmal zu Lasten der Qualität des Textes geht. Ein weiteres entscheidendes Element bei der Charakterisierung des Rap-Textes ist die gleichmäßige, durch eine deutliche Gestik verstärkte Verteilung der Akzente, die den charakteristischen Rhythmus dieses Genres ausmachen, und die heutzutage auch in anderen musikalischen Ausdrucksformen häufig zu finden ist.

Weitere Charakteristika der Rap-Texte sind seine Unmittelbarkeit; es wird darüber "gerappt", "was gerade los ist", in der Regel im Präsens, sowie sein ausgeprägt appellativer, umgangssprachlicher Stil. Im Allgemeinen sind die Texte in der ersten oder zweiten Person verfasst, wodurch die Identifikation des Hörers erleichtert wird. Ihre Darbietung wird von den anderen, nicht-sprachlichen Attributen (Gestik, Inszenierung, Auftreten) des Genres unterstützt.

Bezüglich der Sprache lässt sich festhalten, dass einige Texte bisiger sind als andere und dass die ästhetische Qualität nicht gleich ist. Alle aber benutzen ein volkstümliches, jedoch nicht immer den Randgruppen zuzuordnendes Vokabular voller umgangssprachlicher Phra-

sen und Redewendungen, mit der metaphorischen Alltagslyrik des *barrios*, die teilweise auch in den Texten der zeitgenössischen populären kubanischen Tanzmusik, der *timba*, zu finden ist, wie der Textauschnitt von den “Orishas” zeigt:

Escucha nené, yo sé bien lo que tú estás pensando. También estuve años, sentado en el contén del barrio.	Hör zu, Freundchen, ich weiß genau was du denkst. Auch ich war Jahre festgesetzt in den Grenzen des Viertels.
Detrás de la fachada, dando tiempo al calendario cazando el menudeo cotidiano.	Hinter der Fassade, dem Kalender Zeit überlassend dem Alltagstrott nachjagend.

Aus struktureller Sicht konvergiert der Rap hier erneut mit anderen kubanischen Musiktraditionen,<sup>7</sup> da die Texte in einem antiphonischen Stil gestaltet werden, bei dem Fragen und Antworten sich in Form von Solo- und Chorgesang abwechseln; allerdings mit dem Unterschied, dass diese beim Rap in den Textfluss eingebaut werden und sich gelegentlich überlagern, wodurch eine vokale und musikalische Polyphonie erreicht wird. Bemerkenswert ist, dass es kein festes Schema in der folgenden Verteilung des Textes von “Primera Base” gibt, sondern dass diese dem Text angepasst wird:

Coro	Solo	Chorus	Solo
Como es, dime como es Que es lo que saben conmigo no te mandes Lo que uno aprende lo lleva aquí en la sangre No te interpongas	en la calle para  bien   no sigas	Wie es ist, sag mir, wie es ist Was ist es, was sie wissen du nicht mit mir gehst Was einer lernt  Das trägt er hier im Blut misch dich nicht ein	auf der Straße damit  gut   mach nicht weiter

Es handelt sich vor allem um sich wiederholende Texte, was der stärkeren Betonung der Schlüsselaussagen dient (emphatische Funktion),

<sup>7</sup> Die wichtigsten Vorfahren unserer Populärmusik, sowohl afrokubanische als auch spanische, verwenden eine Solo-Chor-/Ruf-Antwort-Struktur, die sich auch in der *tumba francesa* und anderen Genres, die zur Bildung der heutigen kubanischen Musik beigetragen haben, findet. Beispiele hierfür sind der *son*, die *guaracha*, die *rumba* und auch der Rap.

die wiederum durch Zwischenrufe mit gleicher Funktion verstärkt werden. Ein weiteres bemerkenswertes Element ist die Intertextualität, mit anderen Worten, die Eingliederung von Text- und Musikpassagen aus bekannten Stücken unserer Populärmusik, wie z.B. in "537 Cuba" von den "Orishas", ein Re-Mix des weltbekannten, von Compay Segundo komponierten Liedes "Chan Chan", mit Textpassagen des kubanischen *nueva trova*-Sängers Silvio Rodríguez.

Es ist der Text – der für viele das Wichtigste eines poetisch-musikalischen Genres ist – der unserer Meinung nach das Element darstellt, welches zur Zeit am deutlichsten das Kubanische des Rap auf der Insel darstellt. Es besteht kein Zweifel, dass er von Kubanern und für Kubaner gesungen wird, auch wenn man sich universaler Elemente bedient. Das Kubanische wird in den Themen und in der angesprochenen Alltagsrealität offen dargestellt, obschon der Sinn für Sozialkritik nicht nur für den kubanischen Rap kennzeichnend ist, er jedoch auf Kuba durch die spezifischen sozialen Probleme eigene Gesichtspunkte erhält.

Es besteht kein Zweifel, dass der Rap Aufnahme in das musikalische Panorama Kubas gefunden hat. Auch wenn er für einige nur eine Modeerscheinung ist, so hat er doch seine eigenen Normen und Werte geschaffen, die seine Anerkennung erfordern, sieht man von einigen künstlerischen und interpretatorischen Mängeln einmal ab. Er wird inzwischen auch von ausländischen Hörern und Musikern wahrgenommen, wie die in den Zeitschriften *Touch* und *Vibe* erschienenen Artikel und die Teilnahme ausländischer Künstler bei den Festivals von Alamar zeigen.<sup>8</sup>

Heute ist der Rap in Kuba ein sich langsam entwickelndes Genre, das noch keine allgemeine Anerkennung gefunden hat, sich aber auf der Suche nach seinen eigenen inhaltlichen und musikalischen Charakteristika immer weiter profiliert. Die unterschiedlichen Strömungen machen ihn zu einem komplexen Studienobjekt sowohl aufgrund sei-

---

<sup>8</sup> Das Festival von Alamar, einem Vorort von Havanna, bringt die wichtigsten Rap-Gruppen des Landes zusammen. Neben Konzerten, ursprünglich in Form eines Wettbewerbs, bietet es einen theoretischen Teil mit Vorträgen. Neben Journalisten und Wissenschaftlern, die sich mit dem Genre beschäftigen, nehmen "Rapper" aus der ganzen Welt daran teil, was die Bekanntheit des kubanischen Rap im Ausland erhöht. Bisher fand das Festival sechs Mal, jeweils im August, statt.

ner Aktualität als auch wegen seiner noch jungen Entwicklung. Es gibt erst wenige CDs, daher existiert auch auf den Musikmessen wie der "Cubadisco", der größten Messe der Musikindustrie des Landes, noch keine eigene Wettbewerbskategorie für dieses Genre. Der Rap wird im offiziellen Sprachgebrauch mit dem zweifelhaften Begriff "Pop-Fusion" bezeichnet. Seine Verbreitung in den wichtigsten Massenmedien ist noch sehr begrenzt, ebenso wie die Anzahl wissenschaftlicher Studien zu diesem musikalischen Genre, währenddessen er sich zunehmend in die musikalische Praxis, sowohl die professionelle wie die laienhafte, des Landes einfügt.

Die kubanische Musik hat im Laufe ihrer Geschichte eine natürliche Flexibilität bewiesen, aus einem komplexen Prozess von Interaktion und Integration verschiedener musikalischer Komponenten neue Impulse zu beziehen. Es bleibt abzuwarten, wie sich in diesem Genre die unterschiedlichen musikalischen Ausdrucksformen vermischen und wie umgekehrt der Rap nach und nach in einem Prozess von Geben und Nehmen in die Werke von kubanischen *salsa*- und *timba*-Gruppen eindringt, so dass alle Genres allmählich bereichert werden und sich eine immer individuellere Fusion universeller Musik etabliert. In der heutigen Zeit diskutieren wir über neue Kategorien und Konzepte der Abgrenzung und Identität, der Homogenisierung und Vermischung, über Dialogizität, Andersartigkeit und globalisierte kulturelle Praktiken; aber diese, unsere Musik begegnet der Herausforderung und bezieht von Neuem das Fremde ein, um es zu einem Bestandteil der eigenen klanglichen Identität zu machen. Der Rap ist tief in diesen Prozess der Vermischung und Aneignung verwickelt, er steuert mit neuer Kraft in das neue Jahrtausend und wird mit Sicherheit seinen Platz in der nationalen Musikkultur Kubas finden.

Übersetzung: Julia Gebauer

### Literaturverzeichnis

- Adell, Joan Elies i Pitarch (o.J.): *Poéticas y políticas del hip-hop: hibridaciones en la escena rap de Barcelona*. Unveröffentl. Manuskript.
- Bassó Ortiz, Alexandra (2001): "Rap ¿Por amor al arte?". In: *El Caimán Barbudo* Nr. 303, März-April, S. 8-9.
- De la Hoz, Pedro (1999): "Rap hasta la locura". In: *Granma*, 20.6., S. 6.
- Fernández, Ariel (1999): "Cuban rap fever". In: *Touch* (April).
- (2000): "¡Maferefún Orishas!". In: *Salsa Cubana* Nr. 13, S. 4-8.
- (2001): "La primera base del rap cubano". In: *Salsa Cubana* Nr. 12, S. 28-29.
- Fiallo, Jorge (1998): "Entre el canto y el rap: ¿el eslabón perdido?". In: *Trabajadores*, 14. September.
- Hernández Baguer, Grizel (1999): "Rapeando ¿a lo cubano?". In: *Clave* Nr. 2, S. 46-49.
- M.V.S. (1999): "Instinto color café". In: *Salsa Cubana* Nr. 9, S. 31.
- Ortega, Víctor (1999): "Rapero, ven para acá". In: *El Habanero*, 5.11.
- Paige Bierma (1999): "Hip hop Habana". In: *Vibe*, S. 94-98.
- Pita, Tony (1999): "Rap: tiramos la primera piedra". In: *El Habanero*, 3.8.
- Pradas, Toni (1999): "Rap, rap rapeando...". In: *Bohemia*, 5.11.
- Robinson Calvet, Nancy (1999): "Rap cubano, ni negro ni blanco". In: *Trabajadores*, 15.2.
- Verán, Cristina (1998a): "¡Viva la rap revolución!". In: *The Source* Nr. 100, S. 132-135, 140.
- (1998b): "Mujeres on the mic check; in history and hip-hop, cuban women get mad props". In: *The Source* Nr. 100, S. 138.





## Interview.

### Hip-Hop “a lo Cubano”: “Orishas”

Hip-Hop ist überall. Auf den Böden aller Kontinente wird “gebreakt” und in bald allen Sprachen “gerappt”. Manchmal geht der Hip-Hop den direkten Weg, manchmal nimmt er aber auch Umwege – wie im Falle von Ruzzo, Roldán und Yotuel, den “Orishas”, die in Paris leben und arbeiten.

*Kuba hat ja eine musikalische Tradition, die auch in Europa immer beachtet wurde und zuletzt mit dem “Buena Vista Social Club” für breites Aufsehen sorgte. Und auch Hip-Hop und Kuba hatten schon in der Vergangenheit einige Berührungspunkte. Angefangen bei der Herkunft amerikanischer Künstler wie Tony Touch aus dem Mutterland des Rums und der Zigarre; bis zu Wyclef Jeans Adaption der “Guan-tanamera”: Hip-Hop und Kuba, da muss es etwas geben. Es stellt sich also erst mal die Frage, wie der Hip-Hop nach Kuba kam?*

Ruzzo: Heute wird Hip-Hop als kulturelle Bewegung vom Staat akzeptiert. Seit 1980 hörte man schwarze Musik in Kuba. Ab 1989 gab es einen Breakdance- und Graffiti-Boom. 1991 starb dann die Bewegung: Der Sprüher hörte auf zu sprühen, der Tänzer zu tanzen und auch der DJ, der die Mix-Tapes zusammenstellte, hörte damit auf.

*Also war es zunächst nur eine kurzlebige Mode?*

Ruzzo: Am Anfang sah es so aus wie eine Mode, aber es war schon eine etablierte Bewegung. Es gab nur keine Unterstützung von den Medien. Sie sagten, es wäre die Musik des Feindes. Amerikanische Texte und Beats sahen sie als etwas Verrücktes an. Ohne Unterstützung aber stirbt alles. 1995 dann sah und hörte man Rap auch im Fernsehen, in “Tiempo”, einer Musiksendung. Dort traten auserwählte Musiker mit jahrelanger Erfahrung im kulturellen Umfeld auf. Wir wurden zu einer Spezialsendung eingeladen. Danach sprach es sich herum und unter heftigen Opfern wurde ein Festival organisiert, das erste Rap-Festival, das inzwischen etabliert ist. Auf diesem Festival

fanden zum ersten Mal sehr viele Leute Gefallen an Rap. Es wurde ein Programm mit drei Gruppen aufgestellt. Eine machte nur Rap, das waren wir. Andere spielten Rock mit Rap, und die letzten mixten Meringue mit Rap. Da waren alle Farben der Bewegung vertreten. Nach diesem Programm ging es los, die Leute kamen und tanzten, und seitdem geht es immer weiter.

*Wie groß waren am Anfang die Widerstände?*

Roldán: Natürlich hatten wir zu kämpfen. Man muss verstehen, dass der Rap so etwas wie eine kleine urbane Revolution war. Die Mehrheit der Menschen hält es noch immer für absurd, in einer sozialistischen Revolution, in einem sozialistischen Land Rap zu thematisieren oder sogar zu produzieren. Sie fragen: "Worüber wollt ihr denn singen?" Es existierten keine tiefgreifenden sozialen Probleme und Unterschiede, die ja ein klassisches Motiv des US-amerikanischen Rap sind. Diejenigen aber, die die urbane Realität kennen, wissen, dass das Unsinn ist. Der Punkt ist, dass wir in unserer Musik unsere Identität zum Thema machen. Unsere Texte handeln nicht davon, ob jemand durch Schüsse gestorben ist, sie handeln nicht von Waffen oder von Drogenkartellen. Auf Kuba geschieht nichts dergleichen. Auf Kuba erzählt der Rap vom alltäglichen Leben, von den Ängsten und den Freuden der Jugendlichen in den Städten, die mit all den Widersprüchen der kubanischen Gesellschaft leben. Und er erzählt vom Bruch mit rassistischen Vorurteilen und von den guten Dingen der Revolution.

*"Orishas" wurde ja nicht aus dem Nichts geboren. Der Vorgänger der Gruppe hieß "Amenaza" ("Die Drohung"), die zusammen mit "SBS" und "Primera Base" zu den bekanntesten Hip-Hop-Gruppen auf Kuba gehörte. Wie kam es zu der Gründung von "Orishas"?*

Yotuel: Liván und der Pariser DJ Niko haben den Grundstein für diese Entwicklung gelegt. Sie hatten die Idee, sie haben die Vorarbeit geleistet, und sie haben auch den für "Orishas" typischen *Sound* und die Texte entwickelt. Liván ist 1996 aus Frankreich wieder nach Kuba gekommen und hat uns angeboten, einige Aufnahmen zu machen. Der *Sound* war unvergleichlich kubanisch mit einer ganz eigenen Klangfülle. Das Band wurde von den Radiostationen sehr gut aufgenommen. Dann trafen wir Niko. Wir begannen, unsere Stile zu vergleichen

und akzeptierten die Eigenarten des anderen. Es war zweifelsfrei ein mühsamer Prozess, doch am Ende dieser Zusammenarbeit hatten wir ein klares Konzept von dem, was wir machen wollten. Klar, es gab Probleme; wir wollten aber nicht warten, die Plattenfirma wollte nicht warten, der kubanische Rap konnte nicht warten.

*Wie sieht eure musikalische Vergangenheit aus, habt ihr vor dem Rap etwas anderes gemacht?*

Roldán: Ich war *son*-Sänger. Ich habe auch andere Sachen gesungen, *trova*, Balladen usw. Außerdem habe ich fünf Jahre klassische Gitarre an der Universität studiert.

*Diese Musikalität merkt man euren Produktionen an. Ihr "sampelt" zwar, aber nur als Arbeitsgrundlage für die Beats. Mit den samples wird das Material entwickelt und strukturiert, das ihr dann von Studiomusikern nachspielen lasst. Der Effekt sind klassische Hip-Hop-Beats mit sehr harmonischem Fluss, die auch einigen Nicht-Hip-Hop-Fans gefallen dürften. Wahrscheinlich zählen die "Orishas" zu den wenigen Bands, die man auch mit seinen Eltern hören kann.*

Ruzzo: Wir wollten einen neuen *Sound* kreieren. Es ist etwas, das noch keiner gemacht hat. Andere haben es versucht, Tony Touch und die anderen Emigranten in den USA haben eine Fusion auf diesem Niveau versucht, aber sie haben nicht das Gleichgewicht zwischen den Stilen erreicht.

Yotuel: Es gibt sehr viele Künstler die sagen: "Ich möchte auch den Sound der "Orishas" machen". Wir geben den Leuten die Möglichkeit, eine andere Form von Hip-Hop zu hören. Die Leute haben gehört, wie Tony Touch und Mellow Man Ace die Musik mischen, aber eine Formation, die 50/50 Hip-Hop und Gesang vermischt, in der der "Rapper" die gleiche Funktion wie der Sänger hat, das ist etwas Neues.

*Seid ihr die Zukunft der kubanischen Musik?*

Ruzzo: Die Hauptidee des Projekts ist, die Musik der "Alten" zu erhalten. In Kuba hört niemand mehr traditionelle Musik; nur diejenigen, die sie machen und die Spezialisten. Die meisten Rechte an dieser alten Musik haben US-amerikanische Firmen, RCA und andere –

die haben nach 1959 alles mitgenommen! Um heute eine Produktion mit internationalem Niveau zu machen, muss man "raus". In Kuba gibt es nicht die Mittel.

*Was haltet ihr vom "Latin-Boom"?*

Ruzzo: Es gibt Leute die den Boom ausnutzen. Sie tun so, als wären sie Latinos, dabei haben sie noch nie eine *clave* gespielt.

Yotuel: Ich teile diese Leute in zwei Gruppen auf: Die einen verantwortlich, kultiviert und mit einer *Message* ausgestattet, und die anderen, die nach dem Kommerziellen, Oberflächlichen gehen. Beide Gruppen sorgen dafür, dass man die Musik kennen lernt. "Orishas" hat keinen Boom gehabt. Uns reicht der Respekt, den die Menschen vor uns haben. Wir sind mit den Verkaufszahlen nicht sehr zufrieden, weil wir dachten, dass, wenn wir neue Musik mit wertvollen Texten auf den Markt bringen, die Leute sagen würden: "Das ist Musik für ewig!"

*Wie seht ihr die Entwicklung im Hip-Hop-Latino?*

Yotuel: Wir sind selbst überrascht, dass Sen Dog und Mellow Man Ace Kubaner sind. Big P. war Kubaner, "Cuban Linx" sind Kubaner. Wir wussten nicht, dass so viele Latinos in der Hip-Hop-Bewegung engagiert sind. Das Ding ist, dass sie meistens Englisch singen und nicht ihre Wurzeln verteidigen.

Das Interview führte Vicente Celi im Jahr 2000  
in Berlin.

Joero 1008/DJ Wichy

**150 *Beats* in der Minute.  
Die Anfänge von House und Techno in Kuba**

Die Geschichte der elektronischen Tanzmusik in Kuba beginnt Mitte der neunziger Jahre, als die Diskothek "Karachi" in Vedado, einem zentralen Stadtteil Havannas, eröffnete. Natürlich hatten auch zuvor schon DJs solche Rhythmen in den großen Touristendiskotheken gespielt, aber dorthin konnten Kubaner aufgrund der hohen Eintrittspreise kaum gehen. Das "Karachi" war damals der einzige Club, in dem *House Music* gespielt wurde. Das Publikum bestand überwiegend aus Homosexuellen. Anscheinend waren die erst seit wenigen Jahren möglichen Kontakte zwischen westeuropäischen und kubanischen Homosexuellen besonders fruchtbar für musikalische Neuerungen. In heterosexuellen Kreisen hörte man weiterhin Popmusik und *salsa*.

Eine Klubkultur im westlichen Sinne existierte allerdings noch nicht. Im 30-Minuten-Takt erklangen die Mixes, was der Seitenlänge der Kassetten entsprach, auf denen die Musik in Europa oder den USA aufgenommen worden war. Halbstündlich kam es auch im "Karachi" zur unvermeidlichen *salsa*-Einlage, welche sich ebenfalls über die Länge einer Kassettenseite hinzog. 1997 eröffnete in Vedado dann der Klub "Atelier". Dort fanden regelmäßig *Raves* statt. "DJ Joy" begann zunächst mit zaghaften Versuchen, Breakbeat und Hardrock zu mischen. Dann aber gingen er und andere dazu über, House, Techno und Dub aufzulegen.

Richtige DJs legten zu jener Zeit nur in der Touristenhochburg Varadero auf, was jedoch keinerlei Einfluss auf die real existierende kubanische Tanzsubkultur hatte. Auch war die Auswahl der *Tracks* für das verwöhnte europäische Ohr eher zweifelhaft; alles, was elektronisch tönte und wummerte, war schick, selbst wenn es die kommerziellsten Wucherungen europäischer Discomusik waren.

### 1. Ausländer dominieren die modernen *Beats*

Wahre Missionarsarbeit leistete ein Jahr später der Münchner "DJ Hell", der mitsamt Plattenspielern und -sammlung in Havanna auftauchte und auf heimlichen, spontan organisierten und nur durch Mundpropaganda angekündigten *Raves* erstmals einen richtigen *Set* auflegte. Seitdem gibt es mit ihm alljährlich in Havanna ein Stelldichein und auch *Loveparade*-Macher "Dr. Motte" oder der Brite Ian Pooley wurden bereits in den engen, verschwitzten Klubs in Kubas Hauptstadt gesehen und gehört.

Dies blieb nicht ohne Folgen für einheimische *Raver*, die sich nicht mit Gelegenheitsauftritten europäischer Größen begnügen wollten. Doch gibt es bis zum heutigen Tag keinen Ort in ganz Kuba, an dem man CDs mit aktueller Tanzmusik erstehen könnte, ganz zu schweigen von den klassischen Vinylplatten, um die sich traditionell alles beim DJ dreht.

Der technische Fortschritt sollte den Kubanern zur Hilfe kommen. Von Besuchern aus dem Ausland mitgebrachte CDs mit einem der immer häufiger anzutreffenden CD-Brenner zu kopieren, war Ende der neunziger Jahre auch in Havanna fast eine Selbstverständlichkeit, und in diversen Klubs wurden zudem brauchbare CD-Mixer installiert. Im vinylabstinenten Havanna konnte so gleichsam ein Quantensprung vom *Tape*-Einlegen zum wirklichen *DJ-Set* vollzogen werden. Zudem erweitern in jüngster Zeit mittels illegaler Zugänge zum Internet heruntergeladene MP3-Dateien das musikalische Spektrum.

So entsteht nach und nach eine lokale Szene, welche die Nischen der Subkultur verlassen hat und im Begriff ist, jenseits sexueller Orientierung zum Ausdrucksmittel einer Generation zu werden. In ständig wechselnden Klubs in Vedado und Centro Habana legen neuerdings heimische DJs ihre Scheiben auf und Namen wie "DJ Joy" oder "DJ Wichy" machen die Runde. Zudem wird die Musik differenzierter wahrgenommen, es gibt mittlerweile sowohl reine Drum 'n' Bass-Acts als auch reine House- oder Technoevents. In Vororten von Havanna finden hin und wieder auch *Open-Air-Raves* statt, von denen man nur durch Mund-zu-Mund-Propaganda erfährt.

## 2. PC und Internet erleichtern das Komponieren

Die eigene musikalische Identität der kubanischen *Dancefloor*-Szene wird jedoch noch überwiegend außerhalb der Landesgrenzen erfunden: Der Franzose Tom Darnal hat mit seinem Projekt "P18" einen musikalischen Meilenstein bei der Fusion kubanischer Rhythmen und Melodien mit *Dancefloor*-Rhythmen erstellt, ebenso wie der Engländer Bill Laswell mit seiner Platte "Imaginary Cuba", auf der er afrokubanische *descargas* in die endlosen Weiten des Dub hinausshickt. Auch das stimmlastigere Projekt "Nu Tempo" des Spaniers Juanjo Javierre lotet die Kompatibilität kubanischer Klänge mit House, Drum 'n' Bass und Reggae aus.

Das neueste – in seiner Ausrichtung vielleicht authentischste – dieser Fusionsprojekte aus regionaler Musiktradition und europäischer *Cut-and-Loop*-Technik nennt sich "Havanna Timba House" und wird von den kubanischen Musikern Pucho Lopez und Orlando Oliva sowie dem deutschen Produzententrio "Joero 1008", "Mates B." und "WheelUs" verwirklicht. Es versucht, die modernen Klänge mit der Tradition großer kubanischer Orchester zu verbinden. Alle hier genannten Projekte haben trotz der musikalischen und konzeptionellen Unterschiede gegenüber anderen Veröffentlichungen mit dem Etikett "Kuba" gemein, dass Kubaner direkt an der Entstehung beteiligt waren, sei es als Studiomusiker oder Co-Produzenten. Das ist auch der Fall beim britischen Projekt "Up, Bustle and Out". Dort wurden die elektronischen Klänge mit der Musik des berühmten Flötisten Richard Egües gemischt sowie mit Alltagsklängen und Sprachfetzen aus politischen Reden.

Insbesondere das Projekt "Sin Palabras" des Franzosen Jean-Claude Gué und des kubanischen Musikers, Komponisten und Produzenten Edesio Alejandro wurde auch in Europa mit seinem Tanzhit "Blen, Blen" bekannt. Auf den beiden CDs von "Sin Palabras" werden überwiegend afrokubanische Klänge in voluminöse Drum 'n' Bass- und Housegrooves gebettet. Viele Musiker aus der Generation von Alejandro haben ihre ersten Erfahrungen mit elektronischen Klängen in den beiden Studios für elektroakustische Musik gemacht, die es in Havanna gibt. So haben das LNME und das EMEC einen großen Bei-

trag zur Fusion von elektroakustischer Musik und Tanzmusik geleistet.<sup>1</sup>

Aber auch der kubanische *Underground* ist in Bewegung geraten. Erneut bietet der schnelle Fortschritt in der Digitaltechnologie die Lösung an: Programme wie "Cubase", "Rebirth" oder "Reason", die auf einer CD-ROM ein ganzes *dance*-taugliches Studio zu speichern vermögen, verhelfen neuerdings der lokalen Musikproduktion zum Aufschwung. Die relativ wenigen über die Stadt verstreuten PCs wandeln sich so zu Ministudios. Direkt von der Festplatte auf CD gebrannt erklingen bereits die ersten Tracks von "DJ Joy", "DJ Wichy" und einigen weiteren jungen Sound-Tüftlern in den Klubs von Havanna, alles Töne mit dem Gütezeichen "strictly cuban".

---

<sup>1</sup> Das *Laboratorio Nacional de Música Electroacústica* wurde 1979 von Juan Blanco gegründet und ist heute Teil des staatlichen *Instituto Cubano de la Música*. Das *Estudio de Música Electroacústica y por Computadoras* ist seit 1989 Teil der Musikhochschule.



**Interview.**  
**Elektronische Klänge in der kubanischen Musik:**  
**Edesio Alejandro**

Edesio Alejandro (\*1958) ist ein Multitalent. Er komponiert elektroakustische Musik, Film- und Popmusik, ist aber auch auf dem Gebiet der traditionellen Musik zuhause. Der mit seinen langen blonden Rastazöpfen auf Kuba exotisch wirkende Musiker wurde im In- und Ausland vielfach ausgezeichnet, zuletzt für die Musik zum deutsch-kubanischen Film "Hacerse El Sueco" (Deutscher Titel: "Der Kuba Coup").

*Woher kam die Idee zum Projekt "Sin Palabras"?*

Die Idee zu dieser Gruppe kam vom Franzosen Jean-Claude Gué. Er hatte schon länger versucht, kubanische Rhythmen und internationale *Dancemusic* zu mischen. Zunächst ließ er Perkussionisten über die *Dance*-Rhythmen [Techno, House; Anm. d. Hrsg.] spielen, dann gab es die Möglichkeit, beim *Label* "Piranha" drei Stücke zu einem *Sampler* beizusteuern, und er bat mich, sie zu komponieren. So fing es an. Das Resultat gefiel uns so gut, dass wir weitermachten und eine ganze Platte in diesem Stil produzierten. Wir konnten sie dann bei Sony in Frankreich veröffentlichen. Sie verkaufte sich gut in vielen Ländern Europas. Es ist eine musikalisch sehr interessante Platte. Wir nahmen *Beats* aus der *Dancemusic* und Rhythmen aus der kubanischen Musik und "vermählten" sie. Das mag einfach erscheinen, war aber ungemein schwierig, denn diese Musiken haben erst einmal gar nichts gemeinsam. Acht Monate haben wir daran gearbeitet.

*Die Platte war ein Erfolg in Europa. Aber verstehen auch die Leute hier diese Art von Fusion, tanzen sie dazu?*

In Kuba wird solche Musik selten gemacht und noch seltener konsumiert. Die Diskothekenbesucher hören internationale Tanzmusik – pur

– oder kubanische Musik. Sie sind nicht an die Vermischung gewöhnt und wissen – leider – auch nicht, wer diese Musik gemacht hat.

*Wie bist du ans Komponieren herangegangen. Hast du traditionelle Rhythmen genommen und die elektronische Musik darüber gelegt oder war Letztere zuerst da und du hast die passende kubanische Musik dazu gesucht?*

Es gab keine einheitliche Vorgehensweise. Oft hatte ich eine Idee, wie es sich anhören müsste, wählte die *Beats* aus und versuchte die kubanischen Rhythmen daran anzupassen. Andere Male begann ich mit der kubanischen Seite und suchte dazu die passenden internationalen *Beats*. Fast immer klingt der Sound schon in meinem Kopf, bevor ich anfangen zu komponieren und zu mischen. Ohne die internationale Tanzmusik schlecht zu machen, die ja den Zweck hat, die Leute zum Tanzen zu bringen und nicht in Ruhe angehört zu werden, habe ich versucht, die größtmögliche Vielfalt an Rhythmen und Musik zu machen, so dass die Platte nicht ausschließlich Tanzzwecken dient.

*Du arbeitest in vielen Bereichen der Musik, Elektroakustik, Filmmusik usw. War „Sin Palabras“ das erfolgreichste Projekt?*

Nein, meine Platte „Black Angel“ mit dem Stück „Blen, Blen“ war in Europa noch erfolgreicher. Völlig unerwartet kam das Stück in die *Dancefloorcharts* von MTV und stand dort einen Monat an der Spitze. Es wurden 60.000 Exemplare verkauft.

*Hast du „Blen, Blen“ hier in deinem Heimstudio produziert?*

Nein, dieses Stück ist halb hier zu Hause, halb in einem großen Studio entstanden. Damals hatte ich noch nicht die Ausrüstung, die du jetzt hier siehst. Sonst mache ich alles hier, aber das erzähle ich normalerweise keinem (lacht).

*Auf der „Cubadisco 2001“ ist eine CD mit elektroakustischer Musik prämiert worden, die auch eine Komposition von dir und Juan Piñera aus dem Jahre 1984 enthält. Was gefällt dir an elektroakustischer Musik?*

Elektroakustische Musik kennt im Moment ihrer Entstehung keine Grenzen. Es ist eine sehr sinnliche Musik, bei der man beginnt, Töne zu produzieren und seine Fantasie mit diesen Tönen fliegen zu lassen.

Der kreative Prozess der elektroakustischen Musik ist wunderbar. Es ist wie eine totale Katharsis, Töne und Geräusche zu produzieren und diese zu organisieren, alles ohne Grenzen, ohne Regeln, ohne Theorie, ohne alles. Arbeiten in der totalen Freiheit, das gefällt mir an der elektroakustischen Musik.

*War es für deine Familie und Freunde nicht seltsam, als du in den siebziger/achtziger Jahren begannst, elektroakustische Musik zu machen?*

Klar, am Anfang hat niemand verstanden, was ich mache und warum. Aber zu dieser Zeit begannen viele Musiker, sich mit dieser Musik zu beschäftigen, und nach einiger Zeit hatten wir ein ausreichendes Publikum. Obwohl auch von diesen Leuten viele bestimmt dachten, dass alle diese Typen – wir – verrückt sein müssen. Die Familie hörte sich das ohnehin nicht an. In den achtziger Jahren dann kam es zu einem Aufblühen der elektroakustischen Musik. Mit Juan Blanco begannen wir, Stücke zu komponieren. Wir haben sehr gute Konzerte veranstaltet und Multimediaproduktionen gemacht.

*Hat elektroakustische Musik Einfluss auf deine Kompositionen im Bereich der Populärmusik?*

Sie hat mir geholfen, die Grenzen einzureißen. Heutzutage interessiert mich keine Theorie, keine harmonische Regel. Ich komponiere, was ich fühle und was ich will und mische alles, wie ich Lust habe, ohne zu fürchten, dass man mich kritisiert; und ohne mich darum zu kümmern, ob das was rauskommt gut oder schlecht ist. Ich denke, sobald jemand darüber nachdenkt, was nachher passiert, tötet er die Inspiration, die Kreativität. Man muss ohne Grenzen arbeiten. Ich mache Musik und hoffe, dass sie den Leuten gefällt.

*Was denkst du über die Veröffentlichung einer CD mit elektroakustischer Musik im Jahre 2001, die nur Stücke aus den achtziger Jahren enthält?*

Vor kurzem hat mich der Musikdirektor von EGREM angerufen, der die Idee zu dieser CD hatte. Mir erscheint die Idee sehr gut, denn damals erschienen diese Stücke auf Vinyl. Er hat sich drei Stücke ausgesucht, die auf internationalen Festivals ausgezeichnet worden sind. Im Falle unseres Stückes war das 1984 der 1. Preis des XII. Festivals für

elektroakustische Musik in Bourges, Frankreich. Es sind alles Stücke, die diese Zeit repräsentieren, in der die elektroakustische Musik in Kuba aufblühte.

*Erzähl mir etwas über dieses Festival von Bourges.*

Das ist keine erfundene Geschichte. Alles war eher ein Zufall. Ich hatte kurz zuvor für ein Theaterstück ein Multimediaspektakel inszeniert. Wir machten etwas sehr Experimentelles mit Musik, Schauspielern und Orchester. Juan Blanco besuchte die Aufführung, und es gefiel ihm sehr. Er lud mich und Juan Piñera in sein Studio ein und erzählte uns, dass es in zehn Tagen einen Wettbewerb – den international wichtigsten für elektroakustische Musik – geben würde. Er fragte uns, warum wir dafür nicht etwas komponieren wollten. Aber was macht man schon in zehn Tagen. Wir hatten keine Zeit zu arbeiten. Dann schlug er vor, zusammen zu arbeiten, so hätten wir mehr Zeit. Wir komponierten dann “Tres de dos” und schickten es nach Bourges. Einige Tage später erfuhr ich dann, dass wir einen Preis gewonnen hatten. Das kam sehr unerwartet. Wir hatten nicht gedacht, dass wir mit unserer Technologie, die zu diesem Zeitpunkt Jahre hinter den internationalen Standards zurückstand, einen Preis gewinnen könnten. Wir hatten sehr viel mit Kassetten gearbeitet, eher Kunsthandwerk als Komposition. Nachher habe ich dann erfahren, dass es genau das war, weshalb wir den Preis gewonnen hatten, dass man die Hände der Komponisten “hören” konnte.

*Du hast für über 40 Filme die Musik geschrieben. Was reizt dich daran?*

Zuallererst, dass es nichts Alltägliches ist. Ich bin klassisch ausgebildet und dachte immer, dass ich Orchestermusiker werden würde. Die tropische Realität brachte mich dann von dieser Wolke auf den Boden zurück, denn in diesem Lebenskonzept von Sonne, Rum und Mulattinnen hat klassische Musik nicht viel verloren, man nagt am Hungertuch. So kommt man auf einen anderen Weg.

In der Filmmusik mache ich andere Sachen, dort arbeite ich freier. Der Film erzählt dir sozusagen die Musik. Ich fühle mich beim Komponieren, als wäre ich ein Charakter des Films und lebe in diesem Film. So koppele ich mich ein wenig von der Realität ab. Aber da ich nicht davon leben muss, mache ich nur Musik für Filme, die mir gefal-

len. Den Film "Hacerse El Sueco" zum Beispiel fand ich sehr gut. Die *Story* war nah an der Realität und sie erinnerte mich auch an das Stadtviertel, aus dem ich stamme.

*Was hältst du vom "Buena Vista Social Club"-Projekt?*

Das war sehr wichtig, weil es der kubanischen Musik in aller Welt die Türen geöffnet hat. Danach interessierte sich die Welt auch für andere Musik von der Insel.

*Gefällt dir die Platte von den "Orishas"? Wie gefällt dir die Fusion von Rap und traditioneller kubanischer Musik?*

Die CD gefällt mir. Ich hätte das allerdings nie so gemacht, denn die kubanischen Rhythmen sind zu sehr verändert, weil man sich sehr am westlichen Publikum orientiert hat. Ich verteidige nicht die traditionelle Musik, aber es gibt dort Rhythmen, die nicht zusammenpassen, sie klingen montiert. Für die Welt klingt das super, aber für einen Kubaner harmoniert das nicht mit der *clave*. Es ist ein sehr gutes Projekt; ich kenne die "Orishas" schon lange. Sie waren nur bei der Mischung der *Beats* nicht sorgfältig genug.

*Wäre die Entwicklung der kubanischen Musik ohne den Sieg der Revolution 1959 eine andere gewesen?*

Was für eine komplizierte Frage. Ich denke, die Revolution hat Kuba für viele Jahre von der Welt isoliert, aufgrund der Blockade, vieler Eitelkeiten, Dummheiten und anderer Sachen mehr. Es gab viele Jahre keinen Wettbewerb in der kubanischen Musik, und das hemmte ihre Entwicklung, sowohl künstlerisch als auch ökonomisch. Heute gibt es eine Öffnung, und viele Musiker haben sich ihren Weg gesucht. Seither gibt es auch einen gesunden Wettbewerb. "Buena Vista" existiert nur wegen dieser Situation: der Abgeschlossenheit der kubanischen Kultur vom Rest der Welt. So blieb das Alte intakt.

*Trotz der Öffnung gibt es immer noch nicht genug Produktionsmöglichkeiten für die Musiker hier, und viele produzieren ihre Alben im Ausland, oder?*

Ich glaube, das Problem ist, dass die kubanischen *Labels* immer noch zu sehr nur das produzieren, was ihnen selbst gefällt. Klar, weltweit produziert jedes *Label*, was den Besitzern gefällt, aber sie achten auch

darauf, dass es sich verkauft. Das geschieht hier kaum. Meine Platte "Black Angel" wollte keines der kubanischen *Label* haben. Unabhängige Produzenten und internationale *Labels* sind viel flexibler als die staatlichen Firmen. Allerdings haben diese nun auch begonnen, Musiker in US-Dollar zu bezahlen. Ich glaube, sie brauchen noch ein wenig mehr Zeit und Erfahrungen.

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 2001  
in Havanna.

**Victoria Eli Rodríguez**

***Sinfonía a la Cubana.***  
**Kubanische Kunstmusik**

Um das 18. Jahrhundert herum begann auf Kuba die Komposition von Musik, die auf niedergeschriebenen Partituren beruht. Seit dieser Zeit jedenfalls mehren sich die Belege für die Herausbildung von klassischer Musik bzw. Konzertmusik. Vor dem 18. Jahrhundert gab es keine derartigen Werke auf der Insel, auch keine aus Europa importierten.

Der Fall Kubas und anderer Karibikstaaten unterscheidet sich erheblich von dem einiger Gebiete auf dem amerikanischen Kontinent, in denen eine starke autochthone Wirtschafts- und Sozialstruktur bestand. Diese, die hohen Einwohnerzahlen sowie die starken Migrationswellen aus Spanien und anderen europäischen Ländern, trugen zu der Entwicklung von Machtzentren bei, von denen aus die koloniale Kontrolle ausgeübt und die aus Amerika herausgeschafften Reichtümer an das Mutterland geliefert wurden.

Die ersten Jahrhunderte der kubanischen Kolonie jedoch waren vor allem durch ihre vortreffliche Lage als Anlaufhafen in der Verbindung zwischen Spanien und den Kolonien auf dem Festland geprägt, und nicht von der Ausbeutung natürlicher Reichtümer oder durch eine produktive und kommerzielle Entwicklung. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts lässt sich ein Bevölkerungszuwachs verzeichnen, und spätestens seit der Neuordnung des Flottensystems im Jahre 1566 wandelte sich Kuba zu einer "Dienstleistungskolonie".

Nur von wenigen Musikern, die in der frühen Besiedlungszeit nach Kuba kamen, sind uns Namen bekannt. So berichtet Alejo Carpentier von einem Sänger namens Porras und einem Lautenspieler, der Alonso Morón hieß. Beide hielten sich im 16. Jahrhundert in Bayamo auf.<sup>1</sup> Der Chronist Bernal Díaz del Castillo erwähnt in seinen Schriften einen Soldaten namens Ortiz, dem er den Beinamen "der Musiker"

---

<sup>1</sup> Vgl. Carpentier (1979: 20).

gibt. Seinen Ruhm als Spieler der Laute und der Bratsche begründete dieser Ortiz zunächst in der kubanischen Kleinstadt Trinidad und später als Mitstreiter von Hernán Cortés bei der Eroberung Mexikos.

In der Kolonialpolitik für Amerika nahm die Schaffung religiöser Einrichtungen eine wichtige Stellung ein: Das erste Bistum auf Kuba wurde 1518 in Baracoa errichtet. Nur wenige Jahre später wurde es nach Santiago de Cuba verlegt, wobei die bereits vorhandene, bescheidene Kirche in eine Kathedrale umgewandelt wurde. Als der erste auf Kuba geborene Musiker gilt denn auch ein Geistlicher: der Kleriker Miguel de Velázquez. Der Sohn einer Indianerin und eines Spaniers, verwandt mit Diego Velázquez, dem ersten Gouverneur der Insel, studierte in Sevilla und Alcalá de Henares. Dort lernte er Orgel spielen und die Regeln des schlichten Gesangs. Bis 1544 war er Kanonikus der Kathedrale von Santiago de Cuba und trug so auch die Verantwortung für die Leitung der gesungenen Messen. Leider ist von ihm kein musikalisches Dokument erhalten.

Die erste in Havanna errichtete Kirche wurde 1538 von Piraten in Brand gesteckt. Als man zwölf Jahre später mit dem Wiederaufbau begann, bildeten vier Kantoren den Chor dieser Pfarrei. Ihre religiöse und musikalische Tätigkeit war jedoch sehr gering im Vergleich zu der Pracht, die Pfarreien in Europa und auf dem amerikanischen Festland zeigten.

Nachdem die Ausweitung der Zuckerrohrplantagen im Westen der Insel der Stadt Havanna eine vorteilhafte Position gegenüber dem östlich gelegenen Santiago de Cuba verschafft hatte, wurde im Jahre 1612 entschieden, die Kathedrale nach Havanna zu verlegen; zumindest nominell, denn die Auszahlung der Geldmittel für kirchliche und musikalische Belange verzögerte sich um einige Jahre.

Als einen Vorläufer des späteren kubanischen Theaters kann man Pedro Castilla betrachten, der um 1573 als Organisator der religiösen Festivitäten zum Fronleichnamsfest das Theatergeschehen Kubas dominierte. Dieser volkstümliche Festtag zeichnete sich vor allem durch seine Prozession aus, begleitet von geschmückten Wagen, Maskeraden und religiösen wie auch weltlichen Aufführungen, bei denen sich Engel und Teufel, Schwarze und Weiße, Tamburin und Trommel vereinten. All dies erinnerte an das mittelalterliche Erbe der fahrenden Völker und Gaukler, das auf die Insel übertragen wurde und dort nach



und nach neue Schattierungen erhielt. Aus diesem Umfeld ging auf Kuba das Theater hervor.<sup>2</sup>

Die Informationen, die bis heute über die musikalische Entwicklung Kubas im professionellen Bereich im 16., 17. und in Teilen des 18. Jahrhunderts vorliegen, sind sehr spärlich, was vor allem auf die geringe Menge von Primärquellen zurückzuführen ist.

### **1. Das 18. Jahrhundert: Die Bedeutung der Kapellen von Havanna und Santiago de Cuba**

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts konzentrierte sich die professionelle Musikproduktion in Kuba auf zwei Zentren: die Kapellen der Kathedralen von Havanna und von Santiago de Cuba. Als für lange Zeit einzige urkundliche Beweisstücke dieses Jahrhunderts wiesen die historiographischen Arbeiten von Alejo Carpentier und anderen kubanischen Musikwissenschaftlern die in der Kathedrale von Santiago de Cuba gefundenen Partituren von Esteban Salas Castro (1725-1803) aus. Salas war dort Kapellmeister. 1997 jedoch legte die Musikwissenschaftlerin Miriam Ester Escudero eine Studie vor, die auf Untersuchungen in der Kirche "La Merced" von Havanna basierte. Dort waren Werke des Katalanen Cayetano Pagueras aufgetaucht, der für die Kathedrale von Havanna im 18. Jahrhundert gearbeitet hatte und allem Anschein nach dort der Lehrer von Salas war. Die gesammelten Informationen über Cayetano Pagueras weisen darauf hin, dass er Auftragsarbeiten für die verschiedenen Festivitäten der Hauptpfarrkirche und der Kathedrale von Havanna komponierte. Das Verzeichnis umfasst – gemäß des Inventars des Archivs der Kathedrale von Havanna (1872) – insgesamt 88 Werke, jedoch sind nur fünf liturgische Stücke überliefert. Die bis heute zusammengetragenen Daten bestätigen jedoch seinen Rang als besonders wichtiger Musiker.<sup>3</sup> Die Angaben aus der Kapelle der Kathedrale von Havanna konnten, was das 18. und die Anfänge des 19. Jahrhunderts betrifft, angesichts des Zustands, in dem sich viele Quellen befinden, noch nicht vollständig ausgewertet werden. Die Musik von Pagueras und anderen Kapellmeistern wurde lange als verschwunden angesehen, und so öffnen

---

<sup>2</sup> Vgl. Leal (1975: 42-43).

<sup>3</sup> Vgl. Escudero (1998: 49).

diese Fundstücke erst jetzt neue Wege zum Studium eines Zeitabschnitts, der im Halbdunkel der Geschichte versunken schien.

In Santiago de Cuba war die Situation im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts wegen des Mangels an finanziellen Mitteln für die Arbeit der Kapelle, nicht sehr ermutigend. In dieser Situation tauchte nun Esteban Salas Castro auf, der von 1764 bis zu seinem Tod das Amt des Kapellmeisters ausübte. Sein Werk ist fast vollständig in den kirchlichen Archiven erhalten geblieben. Auch wenn es bereits frühere Berichte gab, so kann man sagen, dass Salas erst im 20. Jahrhundert "entdeckt" wurde, als Alejo Carpentier 1946 die Existenz seiner Partituren während seiner Untersuchungen zu seinem Werk "La música en Cuba" bekannt machte. Später setzte der Musikwissenschaftler Pablo Hernández Balaguer (1928-1966) das Studium der Werke von Salas fort. Bis heute nimmt die Analyse und Verbreitung seines Schaffens einen wichtigen Platz in den musikwissenschaftlichen Studien Kubas ein. Seine Werke wurden nach zwei Aspekten aufgeteilt: in die liturgische Musik (Messen, Antiphonen, Psalmen, Lobgesänge, Litaneien, Hymnen, Motetten und Passionen) mit lateinischem Text und in die nicht-liturgische Musik (Weihnachtslieder, Kantaten und Hirtenlieder) mit spanischem Text.

In der Musik von Salas findet sich Klarheit der Ausführung, Üppigkeit des Ausdrucks, Sicherheit des Handwerks, Feinheit, guter Geschmack und Kürze sowie der zweckmäßige Gebrauch des Kontrapunktes und der Harmonie. [...] Er verwendete in vielen seiner Werke den "Basso continuo" und ein kleines Instrumentalensemble, nicht nur aufgrund der geringen Ressourcen, über die er in der Kathedrale von Santiago verfügte, sondern auch aus eigener schöpferischer Absicht. In seinen Weihnachtsliedern, Kantaten und Hirtenliedern erzeugt er einen offenherzigen, stimmigen Stil, der an Kammermusik erinnert, von reinem Einklang, wobei die vokalen und instrumentalen Teile sich abwechseln und in Übereinstimmung gebracht werden, ohne dass dabei das eine dem anderen untergeordnet würde.<sup>4</sup>

Zu Salas' Arbeit als Komponist gesellte sich die Ausbildung von Musikern und die Leitung eines kleinen Orchesters der Kathedrale von Santiago de Cuba. Er machte auch die Werke von Joseph Haydn auf der Insel bekannt.<sup>5</sup> Die Partituren von Pagueras und Salas belegen ihre Kunstfertigkeit in der Behandlung der Stimmen als auch der Instru-

---

<sup>4</sup> Martín (1971: 26-27).

<sup>5</sup> Vgl. Carpentier (1979: 60).

mente; in ihren Werken konvergieren die Auffassungen des Barock und eines frühen, spanisch und italienisch beeinflussten Klassizismus.

Nach Esteban Salas übernahm sein Schüler Francisco José Hierrezuelo aus Santiago das Amt des Kapellmeisters. Auf diesen wiederum folgte ein Musiker katalanischer Herkunft, Juan París (1759-1845). París machte die Werke von barocken und klassischen Komponisten aus Europa in der Kathedrale bekannt.<sup>6</sup>

Für Havanna ist die Gründung des Theaters "Coliseo" (später "Principal" genannt) im Jahr 1776 von großer Bedeutung, wo die ersten Aufführungen von Opern und *zarzuelas* stattfanden. Bei der Eröffnung wurde die Oper "Dido abandonada" aufgeführt, nach einem Libretto von Metastasio mit der Musik eines unbekannten Komponisten. Einige Jahre später spiegelten die Inszenierungen von "Zemira y Azor" und "La mesa parlante" von André Grétry und "La serva padrona" von Giovanni Battista Pergolesi nicht nur die Zuneigung der Bürger Havannas zur europäischen Oper wider, sondern auch den Streit zwischen dem französischen und dem italienischen Opernstil, der sich bis nach Amerika ausgebreitet hatte. Die 1790 gegründete Zeitung *Papel Periódico de La Habana* und andere Publikationen belegen, dass neben Opern auch viele Komödien aufgeführt wurden. So erlebte die letzte Dekade des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt in der Aufführung szenischer Volksstücke aus Spanien. "El catalán y la buñuelera" von Pablo Esteve bildete den Auftakt einer großen Vorliebe für diese Gattung, so dass zwischen 1790 und 1832 über 200 *tonadillas* von vielen verschiedenen Autoren<sup>7</sup> inszeniert wurden. Den Ursprung des kubanischen *teatro bufo* bildeten dabei lokale Situationen oder Traditionen der iberischen Halbinsel, die sich in den Texten widerspiegelten.

---

<sup>6</sup> Die Erforschung und Bewertung der religiösen kubanischen Musik seit dieser Zeit ist eine Herausforderung, die der kubanischen Musikwissenschaft noch bevorsteht: In den vorhandenen historischen Quellen werden diese Werke als dekadent und bar jeglichen künstlerischen Wertes sowie beeinflusst von der italienischen Oper bezeichnet. Die so genannte "Invasion der Oper" kam fast der Bedeutung einer Grabinschrift für dieses musikalische Genre gleich, stützt sich aber auf keinerlei musikwissenschaftliche Analyse.

<sup>7</sup> U.a. von Blas de Laserna, Esteve, Misón, Rosales, Guerrero, La Riba und Pablo del Moral.

## 2. Der Salon und das Theater im 19. Jahrhundert: Der Nationalismus und seine Auswirkung auf Kuba

Die Ankunft französischer Emigranten aus Haiti in Santiago de Cuba nach der Revolution von 1791 und die Vorliebe für die Salonkultur des spanischen Hofes trugen zu größerem Interesse für die Salonmusik bei. Klassische Werke wurden nun interpretiert ebenso wie Kammermusik, gespielt von Quartetten, Sextetten und anderen Gruppierungen. Das Virtuose und Spektakuläre regierte die Programme, wie Zeitungsmeldungen jener Tage zeigen: Begonnen wurde mit irgendeiner "Ouvertüre", dann wurden zwei oder drei Arien gesungen, ein Künstler spielte solo oder zu zweit am Klavier und abschließend wurde ein beliebiges "Finale" von Haydn gegeben. Die Musik wurde Teil der Gewohnheiten und diente als Verbindung zwischen der grundbesitzenden Oligarchie und den Künstlern, die meistens von einer anderen Arbeit lebten und den Beruf des Musikers mit dem des Schneiders, Barbiers, Tischlers etc. verbanden. Während der ärmere Teil der Bevölkerung unterschiedliche Formen von Gesang und Tanz in seiner Freizeit benutzte, – einige waren mehr den hispanischen Vorläufern zugetan, andere mehr den afrikanischen –, zeichnete sich die kubanische Bourgeoisie durch ihre Zuneigung zum Klavier, zur Violine und zur italienischen Oper aus. Der Kontertanz (*contradanza*) bildete die musikalische Brücke, die zwischen den sozialen Schichten vermittelte, da er genauso in den "bourgeoisien" Salons wie in den Kneipen getanzt wurde, in denen die finanziell schwächeren Schichten einschließlich Schwarzer und Mulatten sich versammelten. Verschiedene Arten von europäischen höfischen Tänzen wie Polka, Menuett, *gavotas*, *rigodones*, *lanceros*, Quadrille und Kontertanz fanden den Geschmack der Kreolen, doch es war der Kontertanz, der am ehesten heimisch wurde und schnell bereits vorhandene kubanische Elemente assimilierte. Zu dieser Kreolisierung kam es inmitten eines Prozesses der Definition von Nationalität und der wachsenden Distanzierung zwischen der kreolischen Oberschicht und dem spanischen Mutterland.

Die Titel der Kontertänze sind repräsentativ für den Folklorismus dieser Epoche. Viele waren Anspielungen auf Alltagssituationen oder lokaler Widerhall oder gaben humoristische Kostproben, wie unter

anderen: "Los ojos de Pepa", "Los chismes de Guanabacoa" und "La Tedezco".

Auf dem Weg des Kontertanzes durch das 19. Jahrhundert taucht auch die *danza* auf. Für die beiden Instrumente der kubanischen bürgerlichen Salons schlechthin, Piano und Violine, wurden Kontertänze und *danzas* geschrieben, die ihre ursprüngliche Funktion des Tanzes zugunsten instrumentaler Musik eingetauscht hatten. Im 19. Jahrhundert wurde eine beachtliche Zahl kleinerer Stücke geschrieben, hauptsächlich für Klavier und in geringerem Maße für Violine, die die Konzertmusik dieser Zeit kennzeichnen.

Manuel Saumell (1817-1870) und Ignacio Cervantes (1847-1905) sind die beiden Musiker, die diese Strömung, in der volkstümliche Elemente in die Kunstmusik integriert werden, am stärksten repräsentieren. Saumell, auch "Vater des musikalischen Nationalismus Kubas" genannt, komponierte zahlreiche *contradanzas* für Klavier, die, auch wenn sie perfekt tanzbar waren, geschrieben wurden, um vorgetragen und gehört zu werden. Sie sind in zwei Teile von jeweils 8 oder 16 Takten unterteilt und werden im 2/4- oder 6/8-Takt gespielt. Die hier auftauchenden rhythmischen Kombinationen nehmen einige Arten von volkstümlicher Musik vorweg, wie den *danzón* oder die *criolla*. Dieser erste Nationalismus, der sich im Gebrauch von Essenzen aus der Volksmusik, vor allem des Kontertanzes, ausdrückte, entwickelte sich innerhalb klassischer Formen. Es war der Komponist Antonio Raffelín (1796-1882), der die Verknüpfung zwischen der Ende des 18. Jahrhunderts in Kuba gemachten und gehörten Musik und diesem kubanischen Klassizismus herstellte. Raffelín war einer der Vorläufer in der lateinamerikanischen Sinfonie. Seine drei Sinfonien, die den klassischen Stil verfolgen, offenbaren gemäß Alejo Carpentier ein vortreffliches Niveau an Kultur und technischer Ausgestaltung.

Der romantische Stil gibt sich in Kuba mit dem Werk von Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) zu erkennen. Als anerkannter Pädagoge und Pianist fanden sich unter seinen besten Schülern Ignacio Cervantes (1847-1905), Cecilia Arizti (1856-1930) und Angelina Sicouret (1880-1945). Im Bereich der Komposition ragte Espadero bei den pianistischen Kleinformen, in denen sich die instrumentale Virtuosität jener Epoche manifestierte, heraus. Seine bekanntesten Werke sind der "Canto del esclavo" und der "Canto del guajiro". Die Verbreitung des Werkes von Espadero auf internationales Terrain ist größtenteils

auf den nordamerikanischen Musiker Luis Moreau Gottschalk (1829-1869) zurückzuführen, der es in sein Repertoire aufnahm und auch den Druck des Werkes im Ausland veranlasste.

Einmal geboren, fand der kubanische Nationalismus des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt im Werk von Ignacio Cervantes. Nachdem er bei Espadero gelernt hatte, studierte er am Konservatorium in Paris. Nach seiner Rückkehr gab er zahlreiche Solokonzerte und bildete eine Gruppe von Schülern aus. Er komponierte Kammermusik und Sinfonien und war im Musiktheater mit Opern und *zarzuelas* präsent. Am bedeutendsten sind jedoch seine *danzas* für Piano. Die vierzig *danzas* behalten die Schrift in zwei miteinander verbundenen Teilen bei, mit einem vor allem aus pianistischer Sichtweise offenkundigen harmonischen Reichtum. Einige von ihnen haben einen deutlich kubanischen Charakter und stellen höchste technische Ansprüche an den ausführenden Musiker. „Adiós a Cuba“, „Vuelta al hogar“, „Los tres golpes“ und „Interrumpida“ sind herausragende Werke des lateinamerikanischen Klavierspiels.

Durch die Existenz von Musikgesellschaften wie „Santa Cecilia“, „Filarmónica“, „Habanera“ und „Liceo Artístico y Literario“, ebenso wie durch die Konzerte in privaten Salons in Havanna und anderen Städten im Landesinneren, entstand eine beachtliche Betriebsamkeit im Bereich der Kammermusikkonzerte: Überall fand man Quartette, Quintette und Oktette, die Haydn, Mozart, Beethoven, Boccherini und Mendelssohn interpretierten, zusammen mit instrumentellen Bearbeitungen von Opernarien und anderen Stücken von geringerer Bedeutung. Später im 19. Jahrhundert wurden in Havanna die „Sociedad de Beethoven“ (1872) und in Santiago de Cuba die „Sociedad de Música de Cámara“ (1888) gegründet, die die Aufführung von Kammermusik förderten.

Inmitten einer weltweiten Hochzeit für klassische Musik wartete die Insel mit einer beachtlichen Anzahl von Pianisten und Geigern auf, die auf den internationalen Bühnen Bewunderung hervorriefen. Unter ihnen befanden sich die Pianisten Fernando Arizti (1828-1888), Pablo Desvernine (1823-1910) und José Manuel (Lico) Jiménez (1855-1917) sowie die Violinisten Rafael Díaz Albertini (1857-1928), José Domingo Bousquet (1823-1875) und Claudio Brindis de Salas (1852-1911), der berühmte „König der Oktaven“. Vor allem José White (1835-1918) erlangte Weltruhm für seine Begabung an der

Violine und als Pädagoge, neben seinem Wert als Komponist. Die Professionalität von White entwickelte sich hauptsächlich im Ausland. Verschiedene Städte in den Vereinigten Staaten, Chile, Brasilien, Venezuela, Mexiko und Frankreich waren Schauplätze seiner Erfolge als Interpret, Komponist und Dozent. Sein Stück „La bella cubana“ stellt einen wichtigen Beitrag zum kubanischen Nationalismus dar.

Die Konzertprogramme, die in Havanna Mitte des 19. Jahrhunderts geboten wurden, zeigen, dass das „Konzert“, was die Konzeption und Realisation anbelangt, eine Zusammenstellung von Arien und Opernstücken blieb, obwohl Kuba bereits über wichtige Künstler wie die schon genannten verfügte, denen man die Namen von Carlos Anckermann (1829-1909), Nicolás Ruiz Espadero und Serafín Ramírez (1833-1907) hinzufügen kann. Der Letztgenannte war auch ein geschätzter Kritiker und ihm ist das Buch *La Habana artística* (1891) zu verdanken, ein unvergleichliches Zeugnis der Epoche, in dem Rezensionen, Chroniken und Impressionen des musikalischen Lebens auf Kuba auftauchen; damals eine Pflichtlektüre für kubanische Künstler ebenso wie für Ausländer, welche die Hauptstadt besuchten.

Die Aufführungen von Oper, Ballett und *zarzuelas* in den wichtigsten Städten Kubas nahmen, gefördert von einer mächtigen Bourgeoisie, im Laufe des 19. Jahrhunderts zu. Partituren von Arien und Opern (in einigen Fällen soeben erst in Europa uraufgeführt) wurden in den Tageszeitungen abgedruckt sowie durch einheimische Druckereien und den Musikhandel verbreitet, der im 19. Jahrhundert begonnen hatte, in größerem Maße Instrumente und Partituren zu importieren. Einige Kubaner begaben sich nun auch in das Genre der Oper. Unter ihnen hebt sich der Komponist Laureano Fuentes (1825-1898) hervor, der als erster kubanischer Musiker mit „La hija de Jefté“ (1874), später erweitert und unter dem Namen „Zeila“ aufgeführt, eine Oper schrieb. Auch war er der erste, der ein symphonisches Gedicht schrieb: Mit „América“ (1892) begann die Programm-Musik in Kuba. In seinen religiösen Partituren folgte Fuentes der Tradition von Salas und París und zeigte Strenge in der Stimmführung in einer ausgewählten Mischung aus Barock und Klassik. Seine weltliche Musik bewegt sich hingegen zwischen klassischen und romantischen Formen. Er betätigte sich auch als Kritiker und schrieb das Buch *Las artes en Santiago de Cuba*, eines der wenigen Dokumente des 19. Jahrhunderts,

die als Pionierwerke der Musikwissenschaft in Kuba angesehen werden können.

Auch Gaspar Villate (1851-1891) schuf verschiedene Bühnenwerke. Seine Oper "Zilia" wurde in Paris uraufgeführt, "La Czarina" im königlichen Theater von Den Haag und "Baltazar" im Teatro Real in Madrid. Alle drei Stücke waren stark durch italienische Vorbilder beeinflusst. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts versuchte Hubert de Blanck (1856-1932), mit seiner Oper "Patria" das Kubanische auf der Bühne widerzuspiegeln. Dieser Musiker holländischer Herkunft, der aber stark in Kuba verwurzelt war, versuchte mit seinem Werk eine Annäherung an den Nationalismus, was aber mehr in der Dramaturgie denn in der Musik zutage tritt.

Das Volkstheater seinerseits regte eine Musikproduktion an, die mittels verschiedener Gattungen kubanischer Musik Personen und Typen aus dem Alltagsleben identifizierte. So entstand in diesem Bereich ein umfangreiches Werk, das, obwohl verfasst, um sich in eine theatralische Handlung einzufügen, später an Eigenleben gewann und das Lied-Repertoire vergrößerte. Nachdem gegen 1840 das Lustspiel und das spanische Volkslied an Anziehungskraft und Bedeutung verloren hatten, entstand aus ihrer Verschmelzung das kubanische *teatro bufo*. Francisco Covarrubias (1775-1850) war hierbei der wichtigste Neuerer, er führte die *guajiros*, *peones* und andere Volkstypen ein, mit denen sich die kubanische Bühne vom spanischen Vorbild distanzierte, nicht nur, was die auftretenden Personen betraf, sondern auch durch das Ersetzen der *seguidillas*, *boleros* und *tiranas* durch kubanische Musikgattungen. Bartolomé José Crespo (1811-1871), im Theater als "Creto Gangá" bekannt, fügte dem *bufo*-Ensemble den "Schwarzen" hinzu und definierte damit das charakteristische Binom des kubanischen Volksmusiktheaters, bestehend aus dem Galicier und dem Schwarzen. Zu ihnen gesellte sich in satirischen und humoristischen Werken die Figur der Mulattin.

Parallel zu dem entstehenden Bewusstsein, das die Notwendigkeit einer Integration der kubanischen Bevölkerung zu einer gemeinsamen Nationalität aufzeigte, reflektierten im 18. Jahrhundert die Gesänge immer noch die beiden Schichten der kubanischen Gesellschaft. Regelmäßig erscheinende Publikationen aus jener Zeit geben Texte wieder, die ohne Zweifel den Romanzen glichen, die auch in europäischen Salons angestimmt wurden, so zum Beispiel "Una verdad" oder



“La mano”, die voll von typischen Bildern des romantischen Geistes waren.<sup>8</sup> Einige dieser Lieder sind auch heute noch Teil des Konzert-Repertoires, wie zum Beispiel “El azra” von José Manuel (Lico) Jiménez. Dieser Komponist war der erste Kubaner, der “Lieder” (im deutschen Sinne) schrieb, vor allem von lyrischem Charakter.<sup>9</sup> Die dichterische Sprache des Liedes Ende des 19. Jahrhunderts spiegelt vielfältige Einflüsse wider: den der italienischen Oper aufgrund ihrer beinahe allgemeinen Akzeptanz; die französischen Romanzen und neapolitanischen Lieder; die verschiedenen Formen des spanischen Liedgutes (*tiranas*, *polos* und *boleros*) und das bereits erwähnte deutsche Lied. Das alles erzeugte in den Melodien ornamentale Wendungen nach Art von Stickereien; die Harmonik entsprach dem romantischen Stil des 19. Jahrhunderts und die Texte waren schwülstig, wenn nicht sogar rätselhaft.

### 3. Die ersten 50 Jahre der Republik: Vom Nationalismus zum Nationalen

In der Anfangsphase der Republik (1902) debattierten die Komponisten einerseits über die Verwendung des nationalen Erbes und andererseits über den Wunsch nach Kosmopolismus und hatten dabei die Augen ein wenig auf die europäische Postromantik und den frühen Impressionismus gerichtet. Es war Guillermo Tomás (1868-1933), der sich um die Jahrhundertwende als treibende Kraft in der Musikkultur etablierte: Er entwickelte eine erstaunliche musikalische Produktivität, war Komponist, Leiter und Gründer von Musikkapellen sowie Pädagoge und leistete zudem eine unübertreffliche Arbeit bei der Verbreitung der Werke Wagners, Debussys und anderer seiner Zeitgenossen. In seine Verantwortung fiel auch die Organisation von Zyklen didaktischer Konzerte, in denen er die Musik wichtiger Komponisten und Komponistinnen aus Europa, Lateinamerika, Nordamerika und Kuba bekannt machte. Seine Arbeit im Ausbildungsbereich gipfelte in der Gründung des “Conservatorio Municipal” von Havanna.

Ein anderer interessanter Komponist war José Mauri (1855-1937), Autor der Oper “La esclava”, die 1921 uraufgeführt wurde und über

<sup>8</sup> Vgl. León (1974: 185-186).

<sup>9</sup> Zudem finden sich in seinem Werkverzeichnis ein “Concierto para piano y orquesta”, ein “Estudio sinfónico” sowie zahlreiche Klavierstücke.

eine sehr realistische Handlung verfügt. Die Partitur ist nicht frei von einem gewissen "Italianismus", stützt sich aber auf volkstümliche kubanische Genres wie die *habanera*, die *criolla*, den *danzón* und die *rumba* als wesentliche Bestandteile der Musik. "La esclava" ist ein gutes Beispiel für die Absicht, einen nationalen Akzent in der Oper zu setzen. Zu dieser Zeit wirkte auch Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Komponist der *habanera* "Tú", ein Werk, das ihm zu internationaler Berühmtheit verhalf. Seine musikalische Schöpfung bestätigt ihn als großen Melodiker innerhalb der traditionellen Konzeptionen, die vom romantischen Stil übernommen waren. Seine wichtige musikwissenschaftliche Arbeit umfasst die Bücher *El folklore en la música cubana* (1923), *Folklorismo* (1928) sowie verschiedene Essays. Herausragend ist auch seine Opernproduktion mit Werken wie "Yumuri" oder "La dolorosa".

Die Brücke in der Komposition von Konzertmusik hin zum 20. Jahrhundert schlagen zwei verschiedene Transportmittel für Musik, die im Jahrhundert zuvor jeweils einen Höhepunkt erreicht hatten: das Klavier und das Theater. Durch die *danzas* für Piano und andere Kompositionen von Ignacio Cervantes verwandelte sich die Essenz des volkstümlichen Alltags in die edelste Musik und wurde so zu einem Kennzeichen nationaler Identifikation. Das Klavier wurde zum geeigneten klanglichen Werkzeug für dieses Vorhaben. So nahm der Komponist und Pianist Ernesto Lecuona (1896-1963) die Tradition von Cervantes wieder auf, und es gelang ihm in seinen über 70 *danzas* für Piano, die klassische Struktur (in zwei klar definierten Teilen) zu einer Synthese zu bringen: den romantischen Hauch eines virtuosen Klavierspiels; die harmonisch-tonale Abhängigkeit vom europäischen Erbe und die rhythmische Unterstützung afrikanischen Ursprungs. An seinen *danzas* und anderen Klavierstücken sowie an seinen zahlreichen Liedern ("Siboney", "Noche azul", "Siempre en mi corazón") schätzt man besonders die ursprüngliche Kreativität.

Neben Liedern und Klavierstücken schrieb Ernesto Lecuona auch Musik für das lyrische Theater. Mit dem Vorläufer des *teatro bufo* im 19. Jahrhundert entwickelte sich die Musik für die Bühne in ihrer musikalischen und dramaturgischen Struktur in eine Richtung, die sie nahe an die *zarzuela* heranbrachte, jedoch mit kubanischen Schattierungen. 1927 lässt sich ein wichtiger Moment innerhalb dieser Theaterform ausmachen, als Ernesto Lecuona seine Oper "Niña Rita o La

Habana en 1830" in Mitautorschaft von Eliseo Grenet (1893-1950) komponierte und uraufführte. Hinzu kamen im selben Jahr "María la O", "Rosa la China" und "El cafetal". Andere wichtige Komponisten in diesem Kreis waren Rodrigo Prats (1909-1980), Autor von mehr als 300 Theaterwerken, unter denen "María Belén Chacón" und "Amalia Batista" herausragen, und Gonzalo Roig (1890-1970), der mit seiner *zarzuela* "Cecilia Valdés", die auf dem gleichnamigen Roman des kubanischen Schriftstellers Cirilo Villaverde basiert, große Popularität erlangte. Roig verdanken wir ein umfassendes Werkeverzeichnis, das neben den Theaterstücken auch verschiedene Werke für Orchester sowie Stücke für Musikkapellen und Dutzende von Liedern mit einschließt, unter denen sich "Quiéreme mucho" in ein Thema verwandelt hat, welches das typisch Kubanische auf verschiedene Weise zeigt. Diese Etappe des lyrischen Theaters diente zur formalen und stilistischen Festigung von Gattungen des Liedes, die sich in den *boleros*, *criollas*, *guajiras* und *claves* wiederfinden, die von anderen Komponisten geschaffen wurden und in anderen Bereichen zum Einsatz kamen.

Seit den zwanziger Jahren stellte die als *afrocubanismo* (Afrokubanismus) bekannt gewordene Strömung die Verbindung zwischen der Populär- und Konzertmusik her und zielte darauf ab, die verschiedenen Elemente der kubanischen Identität hervorzuheben. Durch die Forschungen von Fernando Ortiz (1881-1969) gewann das Afrokubanische ein Übergewicht bei den künstlerischen Darstellungsformen, doch war es vor allem der Dichter Nicolás Guillén (1902-1989), der in seiner Poesie die Rolle der Kultur afrikanischen Ursprungs als Bestandteil des Nationalen hervorhob. 1925 wurde die "Obertura sobre temas cubanos" von Amadeo Roldán (1900-1939) uraufgeführt. Sie stellte einen Meilenstein in der sinfonischen Entwicklung der kubanischen Musik dar. Seit diesem Zeitpunkt muss man zwei Ebenen der Annäherung unterscheiden, um die kubanische Konzertmusik in der republikanischen Periode zu analysieren: einerseits die Entstehung von sinfonischen und choralen Ensembles und andererseits die eigentliche musikalische Schöpfung.

1922 gründeten Gonzalo Roig, Ernesto Lecuona und César Pérez Sentenat (1896-1973) das Sinfonieorchester von Havanna, in dem unter anderen Amadeo Roldán als Erster Geiger mitwirkte. Ein Jahr später kam der spanische Musiker Pedro Sanjuán (1886-1976) nach

Kuba und schuf ein zweites Orchester, das Philharmonische. Die Koexistenz der beiden Institutionen gab Anlass zu einem Wettstreit in der Musikwelt Havannas. Ob sinfonisch oder philharmonisch, der Streit war sehr vorteilhaft, denn die Instrumentalisten wetteiferten in der Anstrengung, ihr Spiel zu verbessern. Das Sinfonieorchester, dirigiert von Gonzalo Roig, arbeitete 20 Jahre lang bis in die vierziger Jahre. Das Philharmonische Orchester Roldán, das seit den dreißiger Jahren seinen Namen trug, bot Premieren wie „Boris Godunov“ von Musorgski, „La vida breve“ von Falla und die 9. Sinfonie von Beethoven, neben anderen wichtigen Werken, die das kubanische Publikum nie zuvor gehört hatte. Einmal geschaffen, war die soziale Funktion, die das Orchester innehatte, höchst positiv, vor allem in Bezug auf die neusten musikalischen Werke, die es dem Publikum vermittelte.

Die wichtigste Choraktivität zu dieser Zeit übernahm die „Sociedad Coral de La Habana“, die 1931 von María Muñoz de Quevedo (1886-1947) gegründet wurde. Neben der Verbreitung der Renaissance-Polyphonie und der Aufführung des sinfonisch-choralen Repertoires, welches das Philharmonieorchester zusammengestellt hatte, verlieh diese Institution der Chortätigkeit eine Bedeutung, die sie bis dahin nicht gekannt hatte. Auch die „Sociedad Pro-Arte Musical“, gegründet 1918, trug dazu bei, ein günstiges Klima für klassische Musik in der Hauptstadt zu erzeugen und aufrechtzuerhalten. Diese Gesellschaft präsentierte viele Künstler von internationalem Rang, die im „Teatro Auditorium“ (heute: „Amadeo Roldán“) auftraten und es in das Zentrum für Konzertmusik während der republikanischen Epoche verwandelten.

Rein auf das Schöpferische bezogen, lässt sich zwischen 1925 und 1940 ein fruchtbarer Zeitabschnitt ausmachen, nicht nur aufgrund des Neuen, das geschaffen wurde, sondern auch wegen der geistigen Konzepte, die in dieser Zeit entstanden. Diese Phase war vor allem durch das musikalische Schaffen von Amadeo Roldán und Alejandro García Caturla (1906-1940) gekennzeichnet. Roldán und Caturla bildeten ein innovatives Paar in der kubanischen Konzertmusikwelt. Beide schrieben Stücke für verschiedenste Instrumental- und Gesangsformate. Ihre Musik speiste sich einerseits aus den authentischsten Traditionen und andererseits aus einer musikalischen Sprache, die, für die Epoche, in der sie lebten, technisch und im Ausdruck sehr modern war. Sie orientierten sich an der postimpressionistischen Strömung in Frankreich

sowie am Folklorismus Stravinskys. Ihr Werk zitiert populäre Themen und Gattungen, spielt mit ihnen und nimmt sie als Mittel, um eine unbestreitbare „Kubanität“ zu erreichen. Zum ersten Mal integrierten sie die Instrumente kubanischer Populärmusik ins sinfonische Ensemble, wo sie wichtige Funktionen in Werken unterschiedlichen Formats übernahmen. Weder Roldán noch Caturla widersetzten sich in ihren Stücken den klassischen Formen, sondern sie arbeiteten grundlegend mit sinfonischen Werken, Kammermusik, Klavierstücken, Liedern und Chorälen und in spezifischen Fällen griff Roldán sogar auf Ballettmusik zurück („La rebambaramba“, 1928 und „El milagro de Anaquillé“, 1929) und Caturla auf das Operngenre („Manita en el suelo“, 1934-37). Amadeo Roldán ging ganz in seiner Arbeit als professioneller Musiker, Komponist, Direktor des Philharmonieorchesters und Professor auf. Caturla vereinte seine künstlerische Arbeit mit seinem Beruf als Richter. Beide repräsentieren eine Epoche, in der es gelang, eine völlige Wendung im kubanischen Musikschaffen zu vollführen und es auf den international neuesten Stand zu bringen.

In Werken wie den „Tres toques“ (1931) benutzte Amadeo Roldán Methoden, die der Melodie von Glocken und einer Art punktueller Musik nahe kommen, etwas, das später vom Postserialismus ausführlich angewandt wurde.<sup>10</sup> Mit „Rítmica V“ und „Rítmica VI“ (1930) schuf er Werke der Kammermusik, die sich ausschließlich der Perkussion widmeten. Eine ähnliche Idee beschäftigte Caturla in „La rumba“ (1933). Es ging nicht darum, eine folkloristische *rumba* von einem großen Orchester spielen zu lassen, sondern die rhythmischen Parameter bis zum Letzten auszunutzen, unterstützt von der Klangfarbe, um die Essenz der *rumba* zum Vorschein zu bringen. Einige der wichtigsten Beiträge zur Konzertmusik zwischen 1925 und 1949 waren: eine kreative Problemstellung für die bewusste Nutzung folkloristischer Elemente bei der Suche nach der musikalischen Identität zu schaffen; die Erneuerung des Klangbildes durch das Hinzufügen der kubanischen Instrumente zu den traditionellen europäischen Instrumenten; die Schaffung eines für die Kommunikation unentbehrlichen leitenden

<sup>10</sup> Punktueller Musik hebt den Höreindruck des Einzeltons einer Reihe (serielle Musik) hervor und proklamiert so dessen Bedeutung als Schnittpunkt verschiedener Reihen (Anm. d. Hrsg.).

Postens bei den neu entstandenen Sinfonieorchestern und Chorgruppen; die Schaffung einer soliden Basis für die weitergehende Entwicklung der kubanischen klassischen Musik.

Die frühen Tode von Roldán und Caturla, die im Abstand von kaum einem Jahr eintraten, stürzten das musikalische Schaffen, das sich durch diese beiden Künstler auf einem Höhepunkt befand, sofort in eine Krise. Roldán folgte auf seinen Lehrstuhl für Komposition am städtischen Konservatorium von Havanna der spanische Komponist José Ardévol (1911-1981), ein nationalisierter Kubaner, der mit Roldán und Caturla sehr verbunden war. Ardévol gründete 1942 die "Grupo de Renovación Musical", gebildet aus einigen seiner Schüler: Gisela Hernández (1912-1971), Serafín Pró (1906-1977), Edgardo Martín (\*1915), Argeliers León (1918-1991), Harold Gramatges (\*1918), Hilario González (\*1920), Dolores Torres (\*1922), Juan Antonio Cámara (\*1917) und Julián Orbón (1925-1991). Diese Komponisten stellten während der Dekade der vierziger Jahre und in den darauf folgenden Jahren die repräsentative Gruppe für klassische Musik in Kuba dar und erlangten zudem großes Ansehen und Anerkennung auf dem amerikanischen Kontinent. Die künstlerische Strömung, die sich unter ihnen durchsetzte, war der Neoklassizismus, der sich auf musikalische Objektivität gründete, in dem die Form als Funktion einer präzisen Behandlung der klanglichen Elemente wirkte und in dem sich Polyphonie, Polyrhythmus und Modalismus vereinigten; all das also, was die Grundlage von Ardévols Unterricht gewesen war. Als Ergebnis ihrer Arbeit erschienen einige neoklassische Stücke genau in dem Moment, als diese Strömung sich als Stil etablierte: Fugen, Ricercari, Sinfonien und Sonaten wurden zum Gegenstand akademischer Studien und zur Schaffensform. Die Gruppe organisierte Konzerte zeitgenössischer Musik, die von ihren Mitgliedern geschrieben worden war oder aus dem internationalen Repertoire stammte, veranstaltete Konferenzen und entwickelte allgemein eine wichtige Förderarbeit in einer Zeit, die vom gesellschaftlichen Blickwinkel aus nicht günstig für die Verbreitung kubanischer Konzertmusik war. Ihre Mitglieder hatten außerdem wichtige Positionen als Professoren und Kritiker inne und schrieben musikwissenschaftliche Arbeiten.

Das Kammerorchester von Havanna, gegründet von Ardévol und zwischen 1934 und 1952 von ihm selbst geleitet, war das wichtigste Organ für die Verbreitung der von der Gruppe komponierten Kam-

mermusik. Nicht vergessen werden darf dabei die Aufführung anderer Werke aus verschiedenen Epochen und Stilen des kubanischen sowie des internationalen Repertoires. Die “Grupo de Renovación Musical” hatte als kreativer Kern kein langes Leben und löste sich 1948 auf: Der Neoklassizismus hatte nicht die einhellige Zustimmung aller Komponisten erlangt, viele von ihnen zerrissen nicht die Stricke, die sie mit den Traditionen von Roldán und Caturla verbanden. Als die Gruppe sich auflöste, ließ sie dennoch eine positive Bilanz zurück: die Aufwertung der kubanischen Musik; die Formulierung des Prinzips einer national-universalen Musik, gegründet auf der Verwendung der großen Orchesterformate, vokaler wie auch gemischter Form; die Gestaltung eines kreativen Werkes, das die Beherrschung des Handwerks bewies, ohne ein Hindernis für die spätere dialektische Entwicklung eines jeden Mitglieds zu sein, wie für die Komponisten der folgenden Generationen.<sup>11</sup>

Zu den schon erwähnten Komponisten lassen sich weitere drei jener Epoche hinzufügen, die auch wegen ihrer Arbeit als Orchesterleiter erwähnenswert sind: Félix Guerrero (\*1916), Enrique González Mántici (1912-1974) und Fabio Landa (\*1924). Ihre musikalische Produktion besteht nicht nur aus rein klassischen Werken, sondern auch aus so genannter leichter Musik, die vor allem vom harmonischen und klanglichen Gesichtspunkt aus betrachtet reich ausgearbeitet war. Diese Musik war besonders für Theater- und Rundfunkorchester geeignet, an deren Spitze die drei lange Zeit fruchtbare Arbeit leisteten. Andere Komponisten wie Carlo Borbolla (1902-1990), Pablo Ruiz Castellanos (1902-1980), Gilberto Valdés (\*1905) und Olga de Blanck (1916-1998) zeichneten sich durch die Vertiefung ins Folkloristische innerhalb eines nationalen Stiles aus, der sehr vom Volkstümlichen geprägt war, mit einigen postromantischen Schattierungen. Ihnen schließen sich Alfredo Diez Nieto (\*1918), der seine schöpferische Berufung mit der Pädagogik verbunden hat, und Nilo Rodríguez (1921-1997) an, der seit der Uraufführung seines orchestralen Werkes “El son entero” in den fünfziger Jahren ununterbrochen Kammer-, Chor- und sinfonische Musik produzierte.

---

<sup>11</sup> Vgl. Martín (1971: 134).

#### **4. Der Höhepunkt des 20. Jahrhunderts: Einfluss der Avantgarde und der experimentellen Musik**

Seit 1959 ereigneten sich bedeutsame Veränderungen im kubanischen Erziehungs- und Kulturwesen. Es wurden wichtige kulturelle Institutionen geschaffen, die der Kunst eine größere Bedeutung verliehen. Unter ihnen ragen folgende heraus: "Casa de las Américas" (1959), "Ballet Nacional de Cuba" (1959), "Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos" (1959), "Orquesta Sinfónica Nacional" (1960), "Coro Polifónico Nacional" (1960), "Unión de Escritores y Artistas de Cuba" (1961), "Consejo Nacional de Cultura" (1961), „Escuela Nacional de Arte“ (1962) und "Banda Nacional de Conciertos" (1962). Im Jahr 1961 wurde in Kuba außerdem die nationale Alphabetisierungskampagne durchgeführt, ein Ereignis von großem humanem und kulturellem Gehalt. Zwischen 1961 und 1962 wurden auch die Orchester in den Provinzen Matanzas, Villa Clara, Camagüey und Santiago de Cuba neu organisiert.

Die Konzertmusik-Szene legte ihre Hoffnungen 1961 auf die Organisation des "I. Kubanischen Musikfestivals". Dort konnte eine Bilanz der wichtigsten musikalischen Werke Kubas bis zu jenem Tage gezogen und die Musik vorgestellt werden, und zwar aus allen klassischen und populärmusikalischen Genres. Während dieses Festivals gab es viele Premieren und es ließ sich feststellen, dass viele Kompositionen auf der gleichen Herstellungsmethode beruhten, mit der Betonung auf einer nationalistischen Ästhetik; und das, obwohl die Techniken der Zwölftonmusik und des Serialismus schon einige Jahre bekannt waren. Doch ihre Benutzung blieb ein isoliertes Phänomen. Gemäß Leo Brouwer war ein bedeutender Aspekt für diese Generation kubanischer Musiker die erstmalige Teilnahme an den Konzerten des "Warschauer Herbstes" (1961), bei denen sie mit der Musiksprache und -ästhetik der polnischen Schule in Kontakt kamen: mit einer neuen Klangfülle, einer neuen musikalischen Schreibweise und mit der Verwandtschaft von Musik und Plastik, eine Übereinstimmung, die später sehr bedeutsam wurde. Die Vereinigung der erwähnten Elemente begünstigte eine experimentelle Arbeit, die im technischen und semantischen Bereich Kompositionsverfahren anwandte, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg verbreiteten: Serialismus, punktuelle Musik,



Aleatorik, Raumklangkompositionen, Stochastik und Elektroakustik.<sup>12</sup> Die herkömmlichen Methoden erfuhren wesentliche Änderungen: Die Bewertung des Klangs als entscheidendes Element; die Suche nach neuen technischen und klanglichen Möglichkeiten in der Benutzung der Instrumente; eine neue Harmonielehre; der Gebrauch von großen klanglichen Blöcken; offene Strukturen; die Entfernung vom rein melodischen Konzept sowie große dynamische Kontraste gaben der neuen Sprache Gestalt und diversifizierte die kompositorischen Möglichkeiten. „Sonograma I“ für Klavier (1963) von Leo Brouwer ist die erste in Kuba komponierte aleatorische Partitur. „Ensemble V“, „Estudios I“ und „Estudios II“ und „Texturas I“ für Tonbandgerät und Orchester von Juan Blanco stellten den Beginn der „konkreten“ und elektronischen Musik dar. Der Zeitraum zwischen 1964 und 1969 und die Werke, die in dieser Zeit von einer Gruppe Komponisten geschaffen wurden, sind unter der Bezeichnung „Avantgarde“ bekannt geworden. Der anfängliche Kern, gebildet aus Leo Brouwer, Carlos Fariñas und Juan Blanco als Komponisten sowie Manuel Duchesne Cuzán an der Spitze des Nationalen Sinfonieorchesters, vergrößerte sich durch die Aufnahme von Héctor Angulo (\*1932), Roberto Valera (\*1938), Calixto Álvarez (\*1938), José Loyola (\*1941) und Sergio Barroso (\*1946). Angulo studierte auch in den Vereinigten Staaten, die übrigen vier in verschiedenen Ländern Osteuropas, hauptsächlich in der ehemaligen Tschechoslowakei und in Polen.

In den repräsentativen Werken<sup>13</sup> dieser Zeit konnten neue Formen musikalischen Denkens bestimmt werden, wobei die kreative Vorstellungskraft sowohl des Komponisten als auch der Ausführenden eingesetzt und eine Umbildung im rezeptiven Verhalten der Hörer gefordert

<sup>12</sup> Serialismus und punktuelle Musik siehe Fußnote 10. In der Aleatorik werden Teile einer Partitur und Klangeffekte vorgegeben, deren Ausführung wird jedoch dem Interpreten überlassen. Stochastische Musik basiert auf der Wahrscheinlichkeitstheorie und den Gesetzen der Kettenreaktion.

<sup>13</sup> So z.B. „Texturas I“ (1964) von Juan Blanco, „Sonograma II“ für Orchester (1964), „Dos conceptos del tiempo“ für Kammer-Ensemble (1965), „Conmutaciones“ für drei Vortragende (1966) und „Canticum“ für Gitarre (1968) von Leo Brouwer; „Oda a la memoria de Camilo“ (1966), „Relieves“ für fünf Gruppen von Instrumenten (1968), „Tiento II“ für zwei Vortragende (1969) und „Muro, rejas y vitrales“ (1969-1971) von Carlos Fariñas; „Trío“ für Flöte, Violine und Klavier (1965) und „Sonata para 11 instrumentos“ (1967) von Héctor Angulo; „Conjuro“ für Sopran und Kammer-Ensemble (1967) und „Devenir“ für Orchester (1969) von Roberto Valera.

wurde. Beim Kommentar zu einigen dieser Werke muss zum Beispiel in den Serien “Contrapunto espacial” und “Relieves” von Juan Blanco und Carlos Fariñas besonders hervorgehoben werden, dass die Komponisten das Prinzip der Räumlichkeit zwischen den Brennpunkten der Klangustrahlung innerhalb einer sehr freien Aleatorik ansprechen. Brouwer für seinen Teil setzte in verschiedenen Werken die Verschmelzung der Ideen des Komponisten mit den Realisierungsmöglichkeiten des Interpreten ein. Die musikalische Durchführung von “Conmutaciones” besitzt Wahrscheinlichkeitscharakter und ist stark abhängig von den Gesetzen des Zufalls.

Die Initiatoren der musikalischen Avantgarde strebten nicht nur danach, sich in musikalischen Werken auszudrücken, sondern auch mit Worten. Sie organisierten regelmäßig Konferenzen oder Konzerte mit Erläuterungen und gaben Interviews, in denen sie, außer sich theoretisch zu den Besonderheiten und Innovationen der verwendeten Kompositionssprachen und -techniken zu äußern, gegen die Werke und ästhetischen Positionen der vorigen Komponistengeneration wetterten. Die Uraufführungen und regelmäßigen Konzertprogramme – nicht nur von Werken der kubanischen Avantgarde, sondern auch von internationalen Komponisten, die die zeitgenössischen Strömungen repräsentierten – trugen zur Bildung eines günstigen Klimas für solche Werke bei. Auch wenn auf das konventionelle Repertoire nicht gänzlich verzichtet wurde, so gab es doch eine Vorherrschaft repräsentativer zeitgenössischer Werke.

Unter den Komponisten, die andere Tendenzen pflegten, sind Harold Gramatges und Argeliers León diejenigen, die sich am meisten vom früheren Neoklassizismus und Neonationalismus absonderten. Die Serie “Móviles” von Gramatges – vier Werke für verschiedene Klänge, geschrieben zwischen 1969 und 1980 – gehört zu den wichtigsten und charakteristischsten Werken des Komponisten und ist Teil einer konzeptionellen Einheit, bei der unter den Kriterien der Veränderung und Dynamik mit verschiedenen Parametern gespielt wird, die aus dem Serialismus und der kontrollierten Aleatorik stammen. In der Kantate “Creador del hombre nuevo” (1969) für Solisten, Erzähler, Chor und doppeltes Ensemble aus Blasinstrumenten und Perkussion, benutzte Argeliers León aleatorische Techniken und wendete das mathematische Prinzip des kombinatorischen Gesetzes an, indem er ein

System des Austausches schuf. Andere Komponisten<sup>14</sup> reicherten zwar ihre musikalische Sprache mit Neuem an, jedoch innerhalb eines Bereiches, der ihrer früheren Ästhetik sehr nahe kam.

Die elektroakustische Arbeit von Juan Blanco wurde von seinem Sohn Juan Marcos Blanco (\*1953) fortgeführt sowie von Edesio Alejandro (\*1958) und Julio Roloff (\*1951), die gemeinsam mit Juan Piñera nationale und internationale Auszeichnungen und Anerkennung gewonnen haben. Auch Angulo, León, Jesús Ortega (\*1935), Fariñas und Valera arbeiteten weiter im elektroakustischen Bereich. Die neoromantische Strömung unter erweiterter Verwendung des Minimalismus fand im Werk von Leo Brouwer ihren Niederschlag, wie die Werke "Manuscrito antiguo encontrado en una botella" (1983) für Violine, Violoncello und Piano, "Concierto de Lieja" (1980) und "Concierto de Toronto" (1986) belegen. Auch Carlos Fariñas nimmt mit seinem Werk "Impronta" für Tonbandgerät, vier Schlagzeuger und Klavier Zuflucht in einem stark lyrischen Stil, der als Konstante in der aktuellen Komposition erscheint.

Für die Entwicklung der Konzertmusik auf Kuba muss die Gründung des *Instituto Superior de Arte* (ISA) (1976) besonders hervorgehoben werden. Es eröffnete die Möglichkeit, in verschiedenen Fachgebieten der Musik, darunter auch in der Komposition, universitäre Titel zu erwerben. Die erste Gruppe von Komponisten des ISA, Jorge Garcíaporrúa (\*1938), Magaly Ruiz (\*1941), Carlos Malcolm (\*1945), Efraín Amador (\*1947), Juan Piñera (\*1950) und José Ángel Pérez Puentes (\*1951), stellen als Gruppe, ohne wirklich eine zu sein, eine spätere Repräsentation der Generation der Avantgarde dar. Sie bringen vom stilistischen Standpunkt aus alle unterschiedliche Eigenarten mit, wobei sie auf der professionellen Ebene der Realisierung sehr wohl übereinstimmen. Junge Komponisten, unterrichtet von Valera, Loyola, Gramatges und Fariñas, bilden sich regelmäßig im ISA weiter, welches ein elektroakustisches Studio mit einer modernen technischen Ausstattung für die Gestaltung kunst-musikalischer Werke besitzt.

Eine der bemerkenswertesten Eigenschaften der kubanischen Konzertmusik ist der ihr durch die Gitarre widerfahrene Aufschwung: Die

<sup>14</sup> Z.B. José Ardévol, Edgardo Martín, Hilario González, Enrique González Mántici, Félix Guerrero und Fabio Landa.

Ausweitung der Kompositionen auf unterschiedliche Formate, die Verwendung verschiedener Klangquellen und vielfältiger ausdrucksvoller musikalischer Sprachen bilden einige der wesentlichen Charakterzüge in diesem Wirkungskreis, denen sich die Bedeutung, die die "Gitarrenbewegung" in den letzten Jahrzehnten erlangte, anschließt. In der Bildungsarbeit war Isaac Nicola (1916-1997) eine bedeutende Figur. Er vermittelte seinen Schülern seine interpretative Vision des Instrumentes und stellte – aus pädagogischer Sicht – die notwendige Verbindung für die Bildung einer kubanischen Gitarrenschule her, die laut Leo Brouwer die Summe ist aus den technischen Elementen eines Repertoires, kombiniert mit einer Sensibilität der Gitarristen und Komponisten gegenüber ihrem Instrument. Die Verschiedenartigkeit der Gitarrenwerke zeigt sich in Brouwers eigenem Werk, in der Solomusik, der Kammermusik, in konzertierender Funktion wie auch unter Verwendung eines Tonbandgerätes. Weitere Komponisten, die sich mit Werken für Gitarre ausgezeichnet haben, sind unter anderen Sergio Vitier (\*1948), Efraín Amador, José Ángel Pérez Puentes, Guillermo Fragoso (\*1953), Julio Roloff und Joaquín Clerch (\*1965).

Ein interessantes Phänomen erregte seit 1980 Aufsehen: die Schaffung einer konzertierenden Populärmusik, in der sich die Einflüsse von bestimmten heimischen und ausländischen Genres, vor allem des Jazz, verbinden. Diese werden umgearbeitet und mit allen Genres, Formen und Typen der kubanischen Musik kombiniert. Die Komponisten dieser Werke stehen an der Spitze der zeitgenössischen Konzertmusik, da sie die neusten ausdrucksvollen und technischen Hilfsmittel für ihre Kompositionen verwenden. Das ist unter anderen der Fall bei Jesús "Chucho" Valdés (\*1941), Emiliano Salvador (1951-1992), Juan Pablo Torres, José María Vitier (\*1954) und Gonzalo Rubalcaba (\*1963). Es handelt sich hierbei grundsätzlich um Musik, die zum Zuhören bestimmt ist, was jedoch in einigen Fällen ihre Mitsing- oder Tanzbarkeit nicht ausschließt. Neben dem bereits erwähnten hohen Grad der Ausarbeitung wird diese Musik auch durch die Freiheit ihres künstlerischen Ausdrucks charakterisiert. Ihre Form ist überwiegend offen: Verschiedene thematische Ideen werden zur gleichen Zeit und nebeneinander entwickelt und dargelegt, was übrigens auch in einigen folkloristischen Gattungen und in zeitgenössischer Konzertmusik geschieht. Die offensichtliche Vorherrschaft des Jazz behindert nicht die enge Beziehung dieser Musik zu den in der

kubanischen Musik verwurzelten Ausdrucksformen. Im Gegenteil, sie betont die Perkussion und die Ausarbeitung von Rhythmen und Gesängen, die aus dem Synkretismus der so genannten afrokubanischen Musik stammen sowie aus anderen Bereichen der traditionellen Populärmusik.

Seit 1960 war die technische, formale und expressive Suche nach Neuem nicht mehr nur auf den Konzertsaal beschränkt. Die Aufsplitterung und die Erweiterung des kulturellen und künstlerischen Bereichs, die in Kuba erreicht worden waren, begünstigten eine wachsende Nachfrage nach Musik: Ausstellungen, Massenveranstaltungen, Theater, Tanz, Kino, Radio und Fernsehen waren stimulierende und verbreitende Medien für die musikalische Kreation und erweiterten gleichzeitig die Kommunikation mit dem Publikum. Für das Theater, den Tanz und das Kino wurde eine beachtliche Zahl an Werken geschrieben, deren Funktionalität durch das Medium bestimmt wurde, für das sie bestimmt waren. Viele der neuen Aspekte der Komposition (neben anderen Parametern z.B. die serienmäßige Verarbeitung der Materialien oder neue Konzepte bei Klang, Raum und Zeit) wurden in Verbindung mit diesen Medien realisiert. Eine ebenso einflussreiche wie experimentelle Arbeit leistete in den Jahren von 1968 bis 1970 das *Instituto Cubano de Radio y Televisión* (ICRT). Die Einrichtung einer Kompositionswerkstatt, an deren Spitze sich der in Kuba lebende nordamerikanische Musiker Federico Smith (1929-1977) befand, gestattete es einer Gruppe von Komponisten um Carlos Malcolm, Rembert Egües (\*1949) und Carlos Álvarez Sanabria (\*1945), Theaterstücke, Zeichentrickfilme, Dokumentationen und andere Sendeformate mit Musik zu versehen, wobei sie sowohl die traditionellen Kompositionstechniken als auch die Hilfsmittel der Avantgarde einsetzten. Noch heute realisieren Musiker wie Sergio und José María Vitier, Frank Fernández (\*1944) oder Juan Piñera Kompositionen für diverse Fernsehprogramme. Die kubanischen Tanz-Ensembles wie z.B. "Danza Nacional", "Conjunto Folklórico Nacional" und "Ballet Nacional" gaben ebenfalls Werke bei verschiedenen kubanischen Komponisten in Auftrag.

Die Entwicklung der Filmindustrie wurde zu einer nicht versiegenden Quelle der Nachfrage nach Musik. In der ersten Zeit nach 1959 richteten sich die Anfragen an Komponisten, die zu diesem Zeitpunkt bereits über professionelle Erfahrung verfügten. Harold Gra-

matges, Edgardo Martín, Carlos Fariñas, Nilo Rodríguez, Leo Brouwer oder Juan Blanco lieferten in den folgenden Jahrzehnten die Musik zu Dokumentar- und Spielfilmen wie „Amada“, „La Canción del Turista“ oder der Reihe „Historias de la Revolución“. 1970 wurde unter der Leitung von Leo Brouwer die „Gruppe für Klangexperimente“ beim kubanischen Filminstitut ICAIC gegründet. Sie schuf neben vielen anderen Kompositionen die Musik für mehr als 30 Filme. Eine zweite Generation von Komponisten ging aus dieser Gruppe hervor oder wurde von ihr inspiriert: Roberto Valera, Fabio Landa, Lucas de la Guardia (\*1926), Sergio und José María Vitier, Juan Márquez Lacasa (\*1945), Rembert Egües, Frank Fernández und andere. Die Brüder Vitier zum Beispiel haben jeweils bis heute die Musiken zu mehr als 50 Spiel- und Dokumentarfilmen, TV-Serien und Bühnenstücken geschrieben, darunter zu den auch in Deutschland bekannten Filmen „Fresa y Chocolate“ (Erdbeer und Schokolade, 1993) und „El Elefante y la Bicicleta“ (Der Elefant und das Fahrrad, 1994), und internationale Preise gewonnen. Edesio Alejandro ist ein weiterer Vertreter dieser Generation. Er schrieb unter anderem die Musik zu „La Vida es silbar“ (Das Leben, ein Pfeifen, 1999). Das Kino war eine Experimentierstätte, in der verschiedene musikalische Sprachen in die Praxis umgesetzt wurden: aleatorische Techniken, Elektroakustik ebenso wie tanzbare Musik und die *nueva trova*.<sup>15</sup>

Von großer Bedeutung für die Kammermusik in Kuba erwies sich die Gründung des ausschließlich aus Musikerinnen bestehenden Kammerorchesters „Camerata Romeu“ 1993 durch die Dirigentin Zenaida Romeu Castro. Das zehnköpfige Ensemble interpretiert die Werke kubanischer Komponisten wie Esteban Salas, Ernesto Lecuona, Leo Brouwer und José María Vitier ebenso wie die Kompositionen europäischer Meister von Vivaldi über Bach bis Beethoven. Bis zum Jahr 2000 hatte das aus Absolventinnen der Musikhochschulen Havannas zusammengesetzte Orchester, das auf verschiedenen Auslandstourneen Publikum wie Kritiker gleichermaßen begeisterte, bereits fünf CDs aufgenommen.

Es scheint schwierig, auf wenigen Seiten ein Schaffen einzufangen, das einen so großen Zeitraum umfasst. Dessen ungeachtet ist es wichtig, für die Interessierten herauszuarbeiten, dass die Konzert-

<sup>15</sup> Siehe das Kapitel zu *nueva trova* in diesem Buch.

musik in Kuba die verschiedensten Formen in sich vereint. Die kubanischen Komponisten haben immer versucht, im Austausch mit der internationalen Kunst- und Musikszene, auf dem Laufenden zu bleiben und zur gleichen Zeit konstant neue ästhetische Voraussetzungen für die kubanische Musikkultur zu schaffen.

Übersetzung: Sonja Hofmann

### Literaturverzeichnis

- Antolitia, Gloria (1984): *Cuba: Dos siglos de música*. Havanna.
- Ardévol, José (1969): *Introducción a Cuba: la música*. Havanna.
- Calero, L./Valdés Quesada, L. (1929): *Cuba musical*. Havanna.
- Carpentier, Alejo (1979): *La música en Cuba*. Havanna.
- (1980): *Ese músico que llevo dentro*. 3 Bde., Havanna.
- Eli, Victoria/Gómez, Zoila (1989): *Haciendo música cubana*. Havanna.
- Escudero Suástegui, Miriam Ester (1998): *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo*. Havanna.
- Fuentes, Laureano (1981): *Las artes en Santiago de Cuba*. Havanna.
- Gómez, Zoila (1977): *Amadeo Roldán*. Havanna.
- Gómez, Zoila/Eli, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. Havanna.
- González, José Antonio (1986): *La composición operística en Cuba*. Havanna.
- Gramatges, Harold (1983): *Presencia de la revolución en la música cubana*. Havanna.
- Grenet, Eliseo (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- Güeche, Ileana (1995): "Breve caracterización de la música electroacústica en Cuba". In: *Pauta*, Bd. 14, Nr. 53/54, S. 150-160.
- Hernández Balaguer, Pablo (1986a): *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. Havanna.
- (1986b): *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. Havanna.
- Lapique, Becalí (1986): *Música colonial cubana*. Havanna.
- Leal, Rine (1975): *La selva oscura*. Bd. 1, Havanna.
- León, Argeliers (1974): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- Martín, Edgardo (1971): *Panorama histórico de la música en Cuba*. Havanna.
- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística*. Havanna.





## **Interview.**

### **Von der Klassik zum Film: Carlos Fariñas**

Carlos Fariñas (1934-2002), Schüler von Aaron Copland, Harold Gramatges und José Ardévol war von 1989 bis zu seinem Tode Direktor des elektroakustischen Studios (EMEC) an der kubanischen Kunsthochschule ISA. Zu seinem Werk gehören sinfonische und elektroakustische Werke ebenso wie Film- und Theatermusik.

*Erzählen Sie mir bitte etwas über die Idee der kubanischen Komponisten Alejandro García Caturla und Amadeo Roldán, traditionelle afrokubanische Elemente in die klassische Musik zu integrieren.*

Für uns Kubaner sind Roldán und Caturla die Initiatoren einer zeitgemäßen Musik. Diese manifestierte sich in einem sehr komplexen und schwierigen Moment: Die europäische Musikwelt entwickelte sich in verschiedene Richtungen mit sehr gegensätzlichen Tendenzen, die von der Zweiten Wiener Schule über den Neoklassizismus von Stravinsky bis zu einigen nationalen Schulen reichten, die heute keine Bedeutung mehr haben. Diese Evolution hat man auf Kuba sehr genau verfolgt. Ich beziehe mich dabei nicht auf die kubanische Musikwissenschaft, sondern auf die Musiker, die Kontakt nach Europa hatten.

Roldán und Caturla hatten das Interesse, eine zeitgenössische Musik zu erschaffen, die nicht notwendigerweise irgendeiner europäischen Strömung zugehörig sein musste, die aber den damaligen Entwicklungsstand repräsentierte. Die Konzepte der afrokubanischen bzw. afrikanischen Perkussion zu übernehmen, bedeutete, weiter zu gehen, als nur die Geschwindigkeit des Rhythmus zu finden. Es ging für die beiden darum, in der Perkussion etwas mehr als den Rhythmus zu suchen und Gesänge und melodische Beziehungen zu finden, zusätzlich zu den rhythmischen Elementen.

Gleichzeitig mit dem Verstehen der Gesangselemente, d.h. ihrer Struktur, ihrem melodischen Charakter, in ihrer Mehrheit übrigens pentatonisch, zeigte sich, dass sie nichts mit den Möglichkeiten der impressionistischen oder atonalen Harmonien der Wiener Schule zu

tun hatten. Es waren Melodien, die nicht zur europäischen Welt der Harmonie passten. Man konnte nicht eine afrokubanische Melodie in einen dodekafonischen oder neoklassizistischen Kontext stellen.

Für mich waren die Aktivitäten der beiden aus intellektueller Sicht extrem anspruchsvoll. Es galt, sich gleichzeitig mehreren Dingen zu stellen: eine neue Modalität zu entdecken, nicht der Wiener Schule zu folgen, den Rest des Impressionismus nach Debussy zu entdecken. Es hat auch nichts mit dem Neoklassizismus zu tun, der gegen Ende ihres Schaffens in Kuba stark an Einfluss gewann; denn es gab einen spanischen Musiker, José Ardévol, der sich in den dreißiger Jahren in Kuba niedergelassen hatte und in seiner Klasse sehr dogmatisch den Neoklassizismus vertrat.

Meine Ausbildung hatte sehr viel mit diesem neoklassizistischen Moment zu tun. Heutzutage erkenne ich auch in meiner Musik, dass manchmal für Augenblicke ein neoklassizistischer Einfluss hörbar wird. Roldán und Caturla hatten diesen Einfluss nicht. Roldán hat zudem in einem berühmten Brief an den amerikanischen Komponisten Henry Cowell sehr deutlich geschrieben, dass er ganz klar an keine Rückkehr zu nichts glaube. Er glaubte nicht an die Rückkehr zur Romantik oder zum Neoklassizismus, sondern dass die Musik immer ein evolutionärer Prozess sei und nur so fortschreiten könne und nie rückwärts gerichtet sein dürfe.

*Orientieren sich die heutigen Komponisten immer noch an dem Konzept der beiden? Oder gibt es neue Strömungen?*

Ich glaube, dass Roldán und Caturla anerkannt werden für das, was sie zur Entwicklung der kubanischen Musik beigetragen haben. Einige aus den nachfolgenden Komponisten-Generationen haben ihr Konzept übernommen. Aber Roldán und Caturla sind tragischerweise sehr jung gestorben, mit 39 bzw. 34, und das auch noch im Abstand von nur einem Jahr [1939/1940 Anm. d. Hrsg.]. Sie hatten beide nur eine kurze Schaffensperiode von weniger als 20 Jahren. Ihr Tod hinterließ eine Lücke, genau in dem Augenblick, als der Neoklassizismus in Kuba stark wurde.

Das Werk von Roldán und Caturla war wenig bekannt. Ich muss zugeben, dass selbst ich nicht das vollständige Werk der beiden kenne. Ich habe die Hälfte ihrer Sachen gehört, manche waren gut, manche schlecht gespielt. Aber ich kann keine Kritik für ihr gesamtes Werk

abgeben. Der neoklassizistische Einfluss hatte zur Folge, dass man sich wieder sehr von ihren Ideen entfernte. Es handelte sich auf Kuba um eine sehr dogmatische Bewegung, die nicht über die Kritikfähigkeit eines Paul Hindemith verfügte.

*Der von Ihnen erwähnte José Ardévol war der erste Präsident des revolutionären Kulturrates, nicht wahr? Hat er seine "Macht" benutzt, um den Neoklassizismus hier auf Kuba durchzusetzen?*

Nein, auf keinen Fall. Wenn ich hier darüber rede, spreche ich von den dreißiger/vierziger Jahren. Da war Ardévol noch ein junger Mann. Zudem war das vor seiner Amtszeit. Er war Spanier, genauer Katalane. Er kämpfte dafür, dass sich seine Musikvorstellungen und die seiner Schüler durchsetzten. Aber Ardévol hat niemals seine Macht missbraucht. Er hätte es machen können aufgrund seiner Position, aber er war sehr vorsichtig. Ich beziehe mich hier schon auf die Zeit nach der Revolution.

*Welche Veränderungen gab es insbesondere im Bereich der klassischen Musik, des Theaters, des Ballett etc., nachdem die Revolution gesiegt hatte?*

Man muss meiner Ansicht nach zunächst die vorrevolutionäre Zeit betrachten. Als Batista 1952 an die Macht kam, gab es in Havanna ein gutes Philharmonieorchester. Berühmte Dirigenten und Musiker arbeiteten hier: Erich Kleiber hat dieses Orchester fünf Jahre dirigiert, Wilhelm Furtwängler und andere deutsche sowie französische Dirigenten machten hier Station. Geiger wie Yehudi Menuhin und Pianisten wie Arthur Rubinstein und Vladimir Horowitz gastierten in Havanna. Es war ein gutes Orchester, das von der Bourgeoisie finanziert wurde.

Während dieser Zeit wurden absolut keine kubanischen Werke in der Philharmonie gespielt. Zunächst, weil die vielen ausländischen Dirigenten sich nicht besonders für kubanische Musik interessierten; und später, weil die kubanische Musik, darunter die von Roldán und Carturla, für das Publikum zu "sonderbar" klang. Nur selten, zum Beispiel aus Anlass des Geburtstages von Roldán, wurden Werke von ihm gespielt.

Dann manifestierte sich politischer Widerstand gegen die Regierung, die nun Maßnahmen ergriff, um die Intellektuellen und Musiker zu beruhigen. So sollten Komponisten Werke für das Philharmonische

Orchester schreiben, aber niemand reichte mehr seine Werke dort ein, diese Idee wurde boykottiert. Als Reaktion darauf strich die Regierung 1958 trotz großer Proteste den Etat für das Nationalballett und die Philharmonie, die beide aufgelöst wurden. Die wenigen Konzerte, die es noch gab, wurden dann von der linken Kulturgesellschaft "Nuestro Tiempo" organisiert.

Ab 1959 kam es zu wichtigen Veränderungen: Man konnte nun die kubanischen Werke in der Philharmonie hören und dort ohne Anzug erscheinen. In dieser Aufbruchstimmung gründeten sich unzählige neue Tanz- und Theatergruppen sowie Musikverlage. Man begann, große Auflagen von Werken und Noten kubanischer und internationaler Autoren zu publizieren. Das Philharmonieorchester wurde als Nationales Philharmonieorchester neu gegründet. Bis zur Oktoberkrise gab es auch Verträge mit ausländischen Musikern, danach schien es vielen von ihnen zu unsicher in Kuba, und sie verließen die Insel.

Ich glaube, dass das Wichtigste die Schaffung neuer Kulturinstitutionen war, die es vorher nicht gab, auch was das Stipendiensystem betrifft. Es wurden Stipendien für alle sozialistischen Staaten vergeben, anfangs auch noch für die USA, Kanada und England.

*Viele dieser neuen Freiheiten und Kreationen gingen 1968/69 verloren, als der Einfluss der Sowjetunion auf Kuba wuchs, oder?*

Ich würde nicht sagen, dass sie verloren gingen. Es ist schwierig, mit wenigen Worten eine so komplexe Situation zu erklären. Nach der Oktoberkrise hatte Kuba ernsthafte Probleme. Denn zu diesem Zeitpunkt kam durch die US-Blockade kein Centavo mehr auf die Insel. Alle amerikanischen Länder lösten ihre Beziehungen zu Kuba, mit Ausnahme von Mexiko und Kanada. Kuba hätte sich nicht so stark an die UdSSR binden müssen, wenn der Druck aus den USA nicht so groß gewesen wäre.

Der Einfluss der Sowjetunion war indirekt. In den Regierungskreisen bildete sich eine starke pro-sowjetische Fraktion, die meiner Meinung nach Fidel Castro stürzen wollte. Die UdSSR begann, Waffen zu liefern, Lebensmittel zu schicken und eben auch Personal, das teilweise Einfluss auf alte kommunistische Kader in Kuba nahm. Die Regierung musste dann einige drastische Maßnahmen ergreifen, aber sie brachte niemanden um, nahm niemanden fest. Sie schickte sie nach Hause und Punkt.

Es gab danach einen sehr starken Einfluss der UdSSR auf die akademische, aber nicht auf die nicht-akademische Welt der Kunst und ihr Schaffen. Viele Russen versuchten uns die Ästhetik des sowjetischen sozialistischen Realismus aufzuzwingen. Aber er konnte keinen Platz finden, weil den Russen das passierte, was auch schon den Amerikanern passiert war: Beide haben Kuba nie gut verstanden. Daher hatten die Russen immer ein sehr rudimentäres, primitives Bild des Landes. Ihrer Interpretation zufolge musste man den Einheimischen auch noch das Denken beibringen, weil sie Lenin nicht kannten. In Kuba gab es eine andere Art, eine liberalere Form der Bildung. Gegen die konnte sich das dogmatische sowjetische Denken nicht durchsetzen. Es gab aber auch gute Leute mit einem enormen Bildungsgrad, die überhaupt nicht dogmatisch waren.

*Wann haben Sie angefangen, elektroakustische Musik zu machen und damit zu arbeiten?*

Meine ersten Experimente mit elektroakustischer Musik habe ich so um 1966 gemacht. Während dieser Zeit besaßen wir nicht viele Ressourcen. Das ICAIC hatte ein Aufnahmestudio, ebenso EGREM, die beide ganz gut bestückt waren. In diesen Studios habe ich meine ersten Versuche mit Naturgeräuschen unternommen.

*Was hat Sie daran interessiert, elektroakustische Musik zu machen, in einem Land, in dem mehr oder weniger die Rhythmen von salsa, timba und son regieren?*

Ich glaube, das ist eine verkürzte Sichtweise. Ich sage das, weil ich sehr oft mit einem falschen Bild von Kuba konfrontiert werde, als eine fröhliche, oberflächliche Welt, mit hübschen Mulattinnen, Rumgläsern, wunderschönen Stränden unter tropischen Palmen und Latinos, denen nicht viel Intellektualität zugestanden wird.

Kuba ist ein Land wie viele andere Länder auf der Welt, deren Bevölkerung sich aus verschiedenen Traditionen zusammensetzt. Schon früh gab es auf Kuba Sinfonieorchester, zu einer Zeit, als dies die wirtschaftliche Entwicklung eigentlich noch gar nicht zuließ. In der Plastik gab es eine Bewegung, die eng mit anderen Bewegungen der Avantgarde der zwanziger Jahre verbunden war. In der Musik ist das Gleiche geschehen: 30 Tage nachdem in New York "Ionisation" von Edgar Varèse uraufgeführt worden war, wurde es in Havanna

gespielt. An beiden Orten hat dabei Slowinski dirigiert. Kuba war ein Land, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts viele Kontakte zu den kulturellen Strömungen dieser Zeit hatte.

In der Tat gab es vor der Revolution kaum die Möglichkeit, Konzerte oder Festivals in anderen Ländern zu besuchen. In den frühen sechziger Jahren konnten wir dann Vieles nachholen und unser Wissen auf den neuesten Stand bringen. Danach waren wir zum Beispiel gut über die Entwicklung der "Musique Concrète" in Frankreich informiert, weniger über das, was in Deutschland in der Elektroakustik gemacht wurde. Wir waren uns schon damals der Notwendigkeit bewusst, Möglichkeiten für die Entwicklung elektroakustischer Musik zu schaffen. Ich erinnere mich, dass es zu der Zeit noch keine Computer, keine digitale Verarbeitung gab. Bei uns war das Erschaffen der Musik noch ein langwieriger Prozess: Bänder schneiden, kleben, mischen, filtrieren usw.

*Wenn ich hier in einen Plattenladen gehe, finde ich keine Platten mit elektroakustischer Musik. Manchmal stoße ich auf klassische Musik, jetzt auch mehr als früher. Aber es gibt hier nicht so viele Platten mit klassischer Musik wie zum Beispiel in Mexiko oder Frankreich. Warum?*

Es ist nicht so, dass Konzertmusik keine Unterstützung erfährt. Es gibt gute Theater in Havanna und ein sehr gutes Sinfonieorchester sowie verschiedene Kammermusik-Ensembles. Ich glaube nicht, dass es sich um ein rein ökonomisches Problem handelt, sondern dass andere Musiken momentan bevorzugt werden. Es hat durch den Tourismus in den letzten Jahren einen Boom des Kuba-Sonne-Rum-Mulatinnen-*Images* gegeben, und das hat viel Geld ins Land gebracht. So ist auch die populäre Musik bedeutungsvoll geworden: Die Musiker bringen viel Geld ins Land, sie produzieren Platten im Ausland und ziehen die Touristen an. Das sind Faktoren, die dazu geführt haben, dass die Produktion populärer Musik momentan stärker gefördert wird.

*In diesem Zusammenhang: Was halten Sie vom "Buena Vista Social Club"-Projekt?*

Das erschien mir glänzend. Denn der Boom, ausgelöst durch den "Buena Vista Social Club", hat das allgemeine Interesse an der kubanischen Musik erhöht, international wie national, denn die jungen

Leute in Kuba bevorzugen generell die Pop- und Rockwelle. Jetzt hören sie auch wieder *son* etc. Ein gewisses Gebiet der traditionellen Musik hatte sich bis dahin nur wenig weiterentwickelt, weil nur die Alten es pflegten. Die Tatsache, dass an dieser Musik ein ökonomisches Interesse entstand und dass so ein größeres allgemeines Interesse ausgelöst wurde, erscheint mir – wie schon gesagt – fabelhaft.

*Erzählen Sie mir etwas über Ihre Zeit in Deutschland, über die Werke und die Musik, die Sie dort vorgestellt haben.*

1969 bekam ich in Paris den Musikpreis der Biennale verliehen und blieb längere Zeit dort. Dass ich dann nach Deutschland ging, obwohl zwischen unseren Ländern noch keine diplomatischen Beziehungen bestanden, hatte ich zwei Menschen zu verdanken: Otto Tomek, Redakteur für Neue Musik im WDR und Peter Bockelmann, damals Direktor für Neue Musik beim Deutschlandfunk, später beim SFB. Durch sie habe ich 1970/71 Einladungen für verschiedene Projekte in Köln, Berlin, Hamburg, Bremen und Hannover erhalten. Auf dieser Reise lernte ich auch einen Verleger kennen, und so wurde einige meiner Stücke in Darmstadt verlegt. 1974 erhielt ich dann ein DAAD-Stipendium für das Berliner Künstlerprogramm. Während dieser Zeit habe ich Frank-Patrick Steckel kennen gelernt, der mich darum bat, ihm bei den Feierlichkeiten anlässlich des 200. Geburtstags von Kleist in Frankfurt zu helfen. 1984 ernannte man ihn zum Intendanten des Bochumer Schauspielhauses. Er lud mich ein, während der ganzen ersten Spielzeit mit ihm im Schauspielhaus zu arbeiten. Zehn Jahre später hat er mich erneut, zu seiner letzten Spielzeit in Bochum, eingeladen. Insofern das möglich war, habe ich immer versucht, die Musik, die ich für das Theater, das Kino, für andere Sachen komponiert habe, später zu Konzertstücken auszubauen.

*Für welche Filme haben Sie die Musik geschrieben?*

Für etwa 20, u.a. für die einzige große kubanisch-sowjetische Produktion "Soy Cuba" aus dem Jahre 1964. Ein Spielfilm, bei dem Mikhail Kalatosov Regie führte, und der drei unterschiedliche Geschichten des revolutionären Prozesses zeigte. Letztes Jahr [2000] erzählte einer unserer Kollegen aus dem ICAIC, dass er soeben "Soy Cuba" in New York gesehen habe. Die Russen haben die Rechte für den Film an

Francis Ford Coppola verkauft und der hatte großen Erfolg in den USA. Absurd, oder?

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 2001  
in Havanna.



## Interview.

### Kammermusik für's Volk: Zenaida Castro Romeu

Zenaida Castro Romeu (\*1958) ist Leiterin und Dirigentin des nach ihr benannten Kammermusikorchesters *Camerata Romeu*. Sie stammt aus einer angesehenen kubanischen Musikerfamilie und gründete diese Formation zu Beginn der 1990er Jahre. Proben wie auch die meisten Auftritte absolviert das Orchester in der Basilika San Francisco de Aziz in der Altstadt von Havanna.

*Wann und warum haben Sie die "Camerata Romeu" gegründet?*

1993. Es war das erste Kammermusik-Ensemble in Kuba. Zu Beginn war das *Repertoire* für so eine Besetzung, die eindeutig europäisch ist, sehr klein. Es ist praktisch ein Barock-Ensemble mit einem hervorragenden europäischen Repertoire. Die Herausforderung war, mit diesen Mitteln unsere eigene Musik zu entwickeln. Heute haben wir ein ausreichendes Repertoire und die Produktion von Stücken für uns steigert sich. Viele kubanische Komponisten haben etwas für uns geschrieben, ich glaube sogar, fast alle. Und das war wirklich ein Geschenk für uns und für die kubanische Musik, ebenso für Ensembles des gleichen Formats in anderen Ländern.

Es sollte ein rein weibliches Orchester sein. Ich gab Unterricht an spanischen Hochschulen und dabei fiel mir auf, dass Frauen in vielen Bereichen des Lebens immer an zweiter Stelle stehen, auch in der Kunst. Für uns war es eine Gelegenheit, durch die Existenz der "Camerata" zu beweisen, dass ein Land der dritten Welt gute Musikhochschulen besitzt und dass Frauen stark am kulturellen Leben des Landes teilhaben. Das war eine weitere Idee bei der Gründung.

Wir begannen mit unserer Arbeit während der tiefsten sozialen Krise zu Beginn der neunziger Jahre, vielleicht der schlimmsten Krise, die dieses Land jemals erlebt hat. Nach dem Zusammenbruch der gesamten sozialistischen Welt kam es in Kuba zu einem wirtschaftlichen *Crash*. In diesem Augenblick entstand die "Camerata", finanziert von

der “Fundación Pablo Milanés”, die es damals noch gab. Es war das einzige Orchester, das privat finanziert war.

*Wo gibt es in Kuba Auftrittsmöglichkeiten für Ihr Ensemble?*

Seit unserer Gründung haben wir an vielen Orten gespielt, denn das Orchester überrascht viele wegen seines schönen Repertoires. Erstklassige *salsa*-Orchester gibt es hier mindestens zehn, da kann jeder seine Vorlieben haben, aber Kammer-Ensembles wie unseres gibt es in Kuba sonst nicht. Aufgrund unseres Repertoires und unserer Gesamterscheinung sind wir einzigartig, auch weil wir auswendig spielen, ohne Noten: Britten, Albinoni, Vivaldi, Hölz. Und obwohl unsere Musik keine Massenmusik ist, füllt die “Camerata” die Basilika San Francisco de Asís. Es ist vorgekommen, dass die Basilika bei einem Konzert mit den “Vier Jahreszeiten” von Vivaldi so gefüllt war, dass es nicht einmal mehr Stehplätze gab. Da hat man auf dem Platz vor der Basilika Videoleinwände aufgestellt, um das Konzert nach draußen zu übertragen. Wie bei einer Rockband.

So kam es, dass die Aufmerksamkeit des Publikums über die Grenzen der Basilika hinausgedrungen ist, die wegen ihres intimen Ambientes perfekt für Kammermusik ist. Und es kommt nicht nur das übliche Kammermusikpublikum hierher, sondern Angehörige verschiedener sozialer Klassen und aller Altersstufen. Es ist sehr heterogen.

*Wie waren die Reaktionen auf die Konzerte der “Camerata”?*

Im Augenblick der tiefen Krise erschien die “Camerata” mit etwas Neuem, mit jungen Musikerinnen, die eine andere Art kubanischer Musik spielten, und das war offensichtlich wie ein Hoffnungsschimmer für viele Menschen. Daher weinten die Leute häufig in unseren Konzerten. In diesen ersten Jahren kamen die Leute zu unseren Konzerten, sie saßen auf dem Boden, und man konnte nicht wissen, ob sie etwas zu essen hatten, ob sie gefrühstückt hatten. Wahrscheinlich nicht. Und nach dem Konzert dankten uns die Leute: “Ihr helft mir, zu überleben”. In diesem Augenblick half die Kunst den Menschen. Denn in dieser Krise orientierte sich die Jugend neu, wandte sich dem Spirituellen zu, und plötzlich waren die Konzertsäle voller Jugendlicher. Und dieses junge Publikum haben wir bis heute nicht verloren.

Wir sind auch an sozialen Projekten in Habana Vieja beteiligt. Wir geben Konzerte für Grundschulkinder.

*Hat sich die "Camerata" in der Zeit ihres Bestehens in irgendeiner Weise verändert?*

Unser Projekt ist immer noch das Gleiche, die einzige Veränderung war, dass es jetzt eine Perkussionistin gibt, als zusätzliche Klangfarbe im Orchester. Wir machen keine künstlerischen Konzessionen, um Zuhörer zu gewinnen. Wir sind universell in unserem Repertoire, das wir darüber hinaus mit kubanischer Musik kombinieren. Wenn wir irgendwo spielen, mischen wir die beiden Bereiche, und das Publikum akzeptiert das völlig.

*Kuba ist international bekannt für die gute Ausbildung der Musiker. Wer spielt bei Ihnen?*

Ich habe das unglaubliche Glück, die beste Kontrabassistin Kubas in meinem Ensemble zu haben: Caridad Saldivia. Sie hat einen Abschluss vom *Instituto Superior del Arte* (ISA), und sie hat auch viel Erfahrung, weil sie im Sinfonieorchester von Matanzas gespielt hat und danach bei der Oper war. Daher kennt sie sowohl das sinfonische als auch das Opern-Repertoire. Es sind exzellente Bratschistinnen im *Ensemble*, die sehr schwer zu finden sind, weil es nur sehr wenige gibt. Trotzdem haben wir drei von allerhöchstem Niveau bei uns. Am meisten Wechsel gab es bei den Geigen. Insgesamt sieben Geigerinnen sind nacheinander in die USA gegangen, zwei von ihnen haben Stipendien von Hochschulen bekommen. Auch eine Bratschistin hat uns verlassen, sie ist zum Studieren nach Barcelona gegangen. Sie alle setzen ihre Karrieren im Ausland fort. Unsere Cellistin ist das neuste Mitglied.

*Wie sah Ihre musikalische Ausbildung aus?*

Ich lernte zuerst Klavier, danach Chorleitung. Studiert habe ich bei einer ungarischen Professorin, Agnes Kralowski, die zehn Jahre in Kuba lebte. Zu dieser Zeit nahm ich auch an Meisterkursen von Olaf Koch, Leiter des Sinfonieorchesters in Halle, und von Gerhard Frischmuth teil, der Professor an der Hochschule in Weimar war. Er organisierte auch einen Sommerkurs in Berlin, an der Hochschule Hanns Eisler, an dem ich teilnahm.

*Wie kamen Sie zur Kunstmusik?*

Ich stamme aus einer Musikerfamilie und bin die dritte Generation der Romeu-Musiker hier in Kuba. In seinem Buch über den kubanischen Jazz spricht Leonardo Acosta über einen meiner Onkel, der ein Pionier des Jazz hier in Kuba war, Armando Romeu. Praktisch alle Arrangements des Orchesters im "Tropicana" bis zum Jahr 1967 stammen von ihm. Er war der einzige *Bandleader* am "Tropicana" mit einer musikalischen Ausbildung. Alle großen Stars, die dort auftraten, auch Nat King Cole, wurden von seinem Orchester begleitet. Als Cole ein Album auf Spanisch aufnahm, tat er das mit der Gruppe meines Onkels.

Mein Großvater war Leiter der Blaskapelle der Marine und verschiedener *danzón*-Orchester. In der ersten Generation waren die Musiker meiner Familie *danzoneros*. Zum Beispiel Antonio María Romeu: Er war Pianist und derjenige, der die Klaviersolos in die *charangas* einführte. Seine Improvisationen klangen schon damals wie heute Chucho Valdés, er war ein Vorbild für spätere Pianistengenerationen. Meine Mutter war Pianistin, Musiklehrerin und Direktorin für das Kinderprogramm beim Fernsehen. In dieser Funktion komponierte sie viel für Kinder. Auch viele meiner Cousins und Cousinen machen Musik. Es ist also nicht ungewöhnlich, dass ich mich der Musik gewidmet habe.

*Gibt es auch Aufnahmen der "Camerata"?*

Ja, wir haben zum Beispiel eine Platte, die den Titel "La Bella Cubana" hat. Das ist ein zeitloses Album. Es enthält u.a. Aufnahmen von Werken eines schwarzen kubanischen Violinisten und Komponisten des 19. Jahrhunderts, José White. Er schrieb Violinkonzerte und andere Orchesterwerke, war Lehrer an einem Konservatorium in Paris und verfasste eine Violinschule. Er schuf sehr kubanische Musik, vor allem für Streichinstrumente, die den Weg für einen großen Teil der späteren kubanischen Musik ebnete.

*Steht die Kunstmusik nicht im Schatten der Tanzmusik, der salsa und der timba?*

Ich glaube, diese Musik ist dabei, auch hier entdeckt zu werden. Denn dort, wo wir bereits bekannt sind, haben wir riesigen Erfolg. In den

USA haben wir “standing ovations” bekommen, was absolut unüblich für ein Kammermusik-Ensemble ist. In Spanien sind wir bei einem Festival mit zeitgenössischer Musik aufgetreten. Wir mussten acht Zugaben spielen, das Publikum ließ uns einfach nicht gehen.

Wir spielen keine Musik für Puristen, aber wir haben einen Hauch unserer eigenen Kultur in unserer Musik. Es ist eine sehr junge Kultur, aber sie ist auch authentisch. Sie hat ihre eigenen *Codes*, ihre eigenen Ausdrucksformen. Und wie die “Camerata” beweist, kann eine von diesen Formen auch ein Streichorchester sein.

Das Interview führte Patrick Frölicher im Juli 2001  
in Havanna.



**Iliana Ross González**

## **Vom Theremin zum Synthesizer. Elektroakustische Musik in Kuba**

Seit den Anfängen des 20. Jahrhunderts haben bedeutende Komponisten wie Amadeo Roldán und Alejandro García Caturla die kubanische Musik in der Avantgarde der zeitgenössischen Ausdrucksformen ihrer Epoche angesiedelt. Sie vereinten durch strenge Kompositionsverfahren die afrikanische Musik mit dem musikalischen Erbe des Impressionismus. Sie stellten sich der Aufgabe, eine Modernität zu entdecken durch das Experimentieren mit den Klängen und Rhythmen, die das eigene musikalische Erbe der Insel anbot.

Die gleiche Suche ereignete sich in der elektroakustischen Musik zu Beginn der sechziger Jahre. Diese Tendenz entstand aus der Notwendigkeit, mit dem Klang und später auch mit dem Ton selbst zu experimentieren, indem man seine Frequenzen senkte oder anhob, seine Geschwindigkeit erhöhte oder verringerte. Die ersten Werke dieser Musik definierten eine Art der Suche, gleich der, die Jahre zuvor Roldán und Caturla durchgeführt hatten.

In den fünfziger Jahren setzte in Kuba ein Wechsel im soziokulturellen Denken ein. Als dessen Ergebnis wurde die “Sociedad Cultural Nuestro Tiempo” ins Leben gerufen (1951), in der sich Musiker und Intellektuelle versammelten. Sie wollten mit ihrer Kunst die kulturelle Avantgarde Kubas repräsentieren.

Zu jener Zeit herrschte ein großes Ungleichgewicht zwischen den kubanischen Komponisten – vor allem zwischen jung und alt – in der Möglichkeit, Zugang zu Informationen und zu Mitteln zu erhalten, um eine Musik zu verwirklichen, die nicht der Synkope unterworfen ist, dem *cinquillo* oder dem Schlag der *claves*. Diese Bewegung, die im Nachhinein als “vanguardia musical cubana” (musikalische, kubanische Avantgarde) bezeichnet wurde, hatte ihren Höhepunkt in den sechziger und siebziger Jahren durch die Öffnung, die sie der schöpferischen Elite Kubas anbot und so die besten Komponisten des Landes in Schöpfer elektroakustischer Musik verwandelte. In den sechziger

Jahren war diese Bewegung wegweisend, und ihr Einfluss prägte die musikalische Produktion der folgenden 20 Jahre. Im Nachhinein betrachtet entwickelte sich daraus ein Katalog von bedeutenden Werken für die Geschichte der Musik in Lateinamerika.

In den vorhergegangenen Jahren war auf die Erstellung der ersten elektroakustischen Werke eine Serie von Treffen zum Ideenaustausch gefolgt, zwischen kubanischen Musikern und Intellektuellen, die die europäischen Komponisten und deren Werke kannten, genauso wie die Technologie, die diese nutzten, um ihre Stücke zu komponieren. Der Schriftsteller, Kritiker und Musikwissenschaftler Alejo Carpentier stellte das wichtigste Bindeglied dar, bei den Bemühungen der kubanischen Komponisten mit ihren elektroakustischen Kompositionsverfahren in neue Fahrwasser zu gelangen.

Die Musik war für Carpentier immer ein unerlässliches Thema in seinem literarischen Werk. Als großer Kenner der europäischen und amerikanischen Kultur und Musik arbeitete er in seinen Büchern und Schriften die wichtigsten Charakteristiken der Musikstile heraus, die die Geschichte der universellen Musik anbietet. Carpentier hatte Kontakt zu vielen europäischen und US-amerikanischen Komponisten, die zu jener Zeit elektroakustische Musik schrieben, unter ihnen Edgar Varèse und John Cage. Es verwundert nicht, dass, motiviert durch die Informationen Carpentiers, bessere Bedingungen geschaffen wurden, damit die jungen kubanischen Komponisten anfangen, mit elektronischen Techniken zu experimentieren.

### **1. Juan Blanco: Der Pionier**

Die lockeren Treffen, die im Hause Alejo Carpentiers stattfanden, erlaubten einem jungen Komponisten, der sehr gut in den Formen der Musiksprache ausgebildet war, die elektroakustische Musik als einen der wichtigsten Wege des künstlerischen Schaffens wahrzunehmen. Es war Juan Blanco (\*1919), der zu jener Zeit in seinem Werkkatalog unter anderem schon Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Instrumentalstücke, Chorwerke sowie Solostücke für Klavier und Stimme aufweisen konnte, aber noch kein elektronisches Werk. Bei den Treffen war auch ein weiterer großer Intellektueller und Komponist zugegen, José Ardévol Gimbernát, der seit den vierziger Jahren Lehrer vieler kubanischer Komponisten-Generationen gewesen war



und dessen Musik in den wichtigsten Konzertsälen Kubas und Amerikas gespielt wurde. Die Teilnehmer solcher Treffen verglichen Materialien, diskutierten über die verschiedenen Arten der Kreation und teilten ihr Wissen über die wichtigsten Kompositionsmittel der Zeit. Juan Blancos Aussage zufolge war "eines der Dinge, die mich am direktesten mit dieser Welt in Berührung brachten, ein Buch von Pierre Schaeffer: *A la recherche d'une musique concrète*".<sup>1</sup>

Die Treffen im Hause Carpentier waren für die Komponisten auch die Quelle der Information über die technologischen Fortschritte bei der Konstruktion unkonventioneller Musikinstrumente. Juan Blanco fand so das wesentliche Handwerkszeug, das es ihm erlaubte, in die Welt der elektronischen Klänge einzudringen. 1961 schuf er sein erstes elektroakustisches Werk "Música para danza", erstellt mit einem Audio-Oszillator und drei Tonbändern. Seine Erstaufführung fand jedoch erst 1964 statt. Dieses Konzert in der UNEAC war die erste Demonstration elektroakustischer Musik in Kuba. Neben oben genanntem Stück kamen noch "Estudios I" und "Estudios II" zur Aufführung sowie "Ensamble V", alle von Blanco zwischen 1961 und 1962 komponiert.

Auf diese ersten Werke folgten weitere wie "Ensamble VI" (1963) "Poema Espacial No. 1 Las Loma" (1967), "Poema Espacial No. 3" (1968), (alle für Tonband) sowie "Ambientaciones sonoras" (1968) mit synthetischen Klängen. Seit dieser Zeit füllten diese und viele weitere Kompositionen den Katalog Blancos in den siebziger Jahren. Seine Produktion elektroakustischer Musik dauert nun schon über vierzig Jahre an und hat über die Jahrzehnte viele technologische Wechsel in der Klangerzeugung sowie viele Aufführungen gemeinsam mit anderen Künsten erlebt.

Mit ständigem Interesse an den technischen Fortschritten experimentierte Blanco zuerst mit der *musique concrète*, danach mit der elektronischen Musik<sup>2</sup> und vereinte beide in der Elektroakustik. Er

<sup>1</sup> Zit. in "Monólogo de Cumpleaños". In: *Clave: Revista Cubana de Música* Nr. 13/ 1989, S. 4-5. Das Buch von Schaeffer erschien 1952 [Anm. der Hrsg.].

<sup>2</sup> Unter "konkreter Musik" versteht man eine auf alltäglichen Klängen (Industrielärm, Tierstimmen) beruhende Musik, die aufgezeichnet und nach musikalischen Klangeigenschaften umgeordnet wird. Ein wichtiger Vertreter dieser *musique concrète*, die in den vierziger/fünfziger Jahren in Paris entwickelt wurde, war Pierre Boulez. Elektroakustische Musik besteht hingegen aus künstlich generierten Klängen und wurde zur selben Zeit von Werner Meyer-Eppler und anderen in

behielt seine Aktualität mittels des Gebrauchs von Computern. Die Bandbreite der Funktion elektroakustischer Musik ist in einer begrenzten Anzahl von öffentlichen Veranstaltungen erprobt worden, für die man die adäquate Musik für jede Gelegenheit ausgewählt hatte. Die Präsenz dieser Musik bei Paraden, Einweihungen, Gedenkveranstaltungen usw. war enorm wichtig, unterstrich sie doch ein erhöhtes Verständnis für ihre Existenz.

Das erste mit elektronischen Mitteln erzeugte Stück, das gesellschaftlichen Zwecken diente, wurde 1965 bei der Feier der “5. Parade des Turnsports” verwendet, extra für diese Gelegenheit komponiert von Blanco. Auf dieses Ereignis folgten viele verschiedene Gelegenheiten, zu denen Blanco die Musik beisteuerte.<sup>3</sup> Eines der wichtigsten Ereignisse war die Beschallung der Rampa – einer bekannten Avenida in Havannas Viertel Vedado – zum 100. Geburtstag von Lenin im Jahr 1970. Blanco verzerrte dabei Lenins Stimme, die er einer aufgezeichneten Rede entnommen hatte. Das Werk wurde über Dutzende Lautsprecher auf die Straße übertragen, wo es sich mit dem Lärm des Alltags vermischte.

In seinem Bestreben, Freiräume für die Produktion und Verbreitung elektroakustischer Musik zu schaffen, war Blancos Arbeit beim kubanischen Filminstitut (ICAIC) sehr wichtig. Seit den sechziger Jahren komponierte er dort die Musik für mehr als 25 Filme, darunter Spielfilme, Kurzfilme und Zeichentrickfilme. Darüber hinaus schuf er die Hintergrundmusik für die audiovisuellen Materialien des kubanischen Instituts für Freundschaft mit den Völkern (ICAP). Schon in den fünfziger Jahren hatte er die Musik zu dem legendären Film “El Mégano” geschrieben, der als der erste Film des neuen kubanischen Kinos gilt. Das ICAP gründete 1971 ein eigenes Klangstudio, das später Juan Blanco überlassen wurde, der es zum ersten Studio für elektroakustische Musik in Kuba umfunktionierte und dort auch unterrichtete. Ohne Zweifel haben der Arbeitseifer Blancos, sein umfang-

---

Köln komponiert. Schon bald waren die Grenzen zwischen beiden Musiktechniken fließend. Vgl. André Ruschkowski (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*, Stuttgart [Anm. der Hrsg.].

<sup>3</sup> So komponierte er 1967 die Musik zu den Einweihungen des neuen Dorfes San Andrés in Pinar del Río und des “Pabellón Cuba”. Viele öffentliche Gebäude hat Blanco von außen und innen beschallt, so zum Beispiel die *Lobby* des Krankenhauses “Hermanos Almejiras”.

reiches Werk sowie seine Lehrtätigkeit der elektroakustischen Musik in Kuba den Weg geebnet.

## 2. Die Nachfolger

Der Aufschwung in der Komposition elektroakustischer Musik in Kuba erfolgt durch viele junge Komponisten, die sich für diesen Bereich interessierten, vor allem für die Experimentiermöglichkeiten, die die neuen Technologien bei der Musik boten. Die atemberaubende Entwicklung, die das Genre in den sechziger und siebziger Jahren erlebte, wurde gekennzeichnet durch die Werke von Künstlern, die der musikalischen Avantgarde Kubas entstammten. Unter den wichtigsten Künstlern dieser Zeit finden sich die Komponisten Carlos Fariñas, Leo Brouwer, Jesús Ortega, Calixto Alvarez, Juan Marcos Blanco, Sergio Vitier, Edesio Alejandro, Juan Piñera, Jorge Berroa und Argeliers León, der auch als Musikwissenschaftler arbeitete.<sup>4</sup>

Einige Komponisten/Künstler wie Carlos Fariñas und Leo Brouwer betraten den Pfad der elektroakustischen Musik durch das Kino, genauer gesagt, durch die Musik, die sie für die wichtigsten kubanischen Filme jener Zeit – „Retrato de Teresa“, „En el Aire“, „Cecilia Valdés“, „Aquella Larga Noche“ usw. – schrieben. Alle diese Komponisten und viele der folgenden Generation<sup>5</sup> haben neben ihrer Betätigung auf dem Feld der elektroakustischen Musik viele Stücke konventioneller Instrumentalmusik geschrieben.

## 3. Das „Internationale Festival elektroakustischer Musik“

1981 fand das erste Festival elektroakustischer Musik „Primavera en Varadero“ an den Stränden des Badeortes Varadero statt, organisiert von Juan Blanco. Das Festival profitierte vom Aufschwung der elektroakustischen Musik. Von Jahr zu Jahr wurden die Aktivitäten der

---

<sup>4</sup> Einige ihrer ersten Stücke – alle für Tonband – waren: „Asalto al cielo“ (1970) von Leo Brouwer; „Prólogo“ (1970) von Jesús Ortega; „Zafra 70“ (1970) von Juan Marcos Blanco; „Música en cinta“ (1971) von Calixto Alvarez; „Diálogos“ (1972) von Carlos Fariñas; „Poema I“ (1972) von Sergio Vitier; „Viet“ (1978) von Edesio Alejandro; „Mezcla No. 1“ (1982) von Jorge Berroa; „Saturnalia“ (1983) von Argeliers León; „Pirandelliana“ (1983) von Juan Piñera.

<sup>5</sup> Roberto Valera, José Loyola, Elio Villafranca, Guido López Gavilán, Julio García Ruda, Alain Perón, Jorge Maletá, José Antonio Pérez Puentes, um einige zu nennen.

Komponisten und Interpreten in diesem Bereich größer und der Austausch mit anderen – auch internationalen – Zentren dieser Musik intensiver.

Seither wurde das Festival alle zwei Jahre veranstaltet. Die Besucher bekamen nicht nur Konzerte geboten, sondern auch *Performances* und *Workshops* von in- und ausländischen Komponisten. Es entwickelte sich zu einer Tradition, das Festival mit einem großen Multimediaereignis zu beenden, gewidmet einem speziellen Motto, das aus der afrokubanischen Mythologie stammen konnte, einem historischen Ereignis – zum Beispiel der Entdeckung Amerikas – gewidmet war oder fiktional sein konnte. Bei diesen Spektakeln arbeiteten Schauspieler, Tänzer und Musiker eng zusammen. Die Liste der Persönlichkeiten, die an diesen Festivals teilgenommen haben, ist lang. Dabei handelt es sich nicht nur um Schauspieler, Tänzer, Musiker und Komponisten, sondern auch um Spezialisten für Computer und andere technische Ausrüstung zur Klangerzeugung.<sup>6</sup> Seit 1998 findet das Festival unter der Bezeichnung “Primavera en La Habana” in der Altstadt von Havanna statt, weiterhin unter der Präsidentschaft von Juan Blanco.

#### 4. Das Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (LNME)

Das LNME und sein Vorläufer eröffneten der elektroakustischen Musik neue Möglichkeiten der Verbreitung. Vor allem aber knüpfte es mit seinen Kursen an eine pädagogische Linie an, die 30 Jahre zuvor unterbrochen worden war. Junge Komponisten und andere Interessierte konnten nun wieder offiziell die Techniken zur Erzeugung elektronischer Klänge lernen. Verschiedene Generationen bedeutender Künstler durchliefen Blancos Schule, unter anderem sein Sohn Juan Marcos, Edesio Alejandro und Julio Roloff.

Die Stücke der jungen Komponisten wurden häufig für gesellschaftliche Zwecke verwendet; so zum Beispiel für Filme über verschiedene Aspekte der kubanischen Revolution wie die Arbeit in den

---

<sup>6</sup> Exemplarisch seien einige ausländische Gäste genannt: Lejaren Hiller (USA), der als erster einen Computer für seine Kompositionen verwandt hatte; Alvise Vidolin (Italien), Techniker und Computerspezialist; John Apleton (USA), Erfinder des Sinclavier; Cristian Clozier (Frankreich), Präsident der “Internationalen Vereinigung für elektroakustische Musik” und Organisator des berühmten Festivals von Bourges.

Landschulen und die Zuckerrohrernte oder über die kubanische Kultur. Diese Möglichkeit inspirierte viele Künstler. Juan Marcos Blanco schrieb das Stück "Zafra", das zur Untermalung einer Ausstellung in der UdSSR über die kubanische Zuckerrohrernte diente. Auch auf der Weltausstellung in Osaka, Japan (1970) benutzte man elektroakustische Musik für den kubanischen Pavillon. Die Musik bewegte sich durch den Raum und traf immer wieder auf den Besucher. Die verwendeten Techniken gingen nun schon weit über die anfangs angewandte schlichte Methode der direkten Beeinflussung des Tonbandes hinaus.

In den achtziger Jahren ging das Studio aus dem Besitz vom ICAP zum Ministerium für Kultur über. 1986 erhielt es dann den Namen LNME. Mit dem Wechsel kam eine neue Ausrüstung ins Studio, die größtenteils aus den sozialistischen Bruderländern, vor allem aus der DDR stammte, wie zum Beispiel das Mischpult. Andere Komponenten wie die Aufnahme- und Kopiergeräte waren japanischer Herkunft. Zusätzlich wurde der erste Computer, ein "Apple Macintosh" der ersten Generation mit 512 KB, gekauft. Auf ihm komponierte man den ersten großen "Auftrag" für das LNME, die Beschallung der Pavillons des neuen Messegeländes "ExpoCuba". Die "Komposition" für den Brunnen auf dem Messegelände ist noch heute – 17 Jahre später – zu hören.

Im Laufe der Jahre veraltete die Ausstattung des Studios und wurde kaum noch benutzt. Mit dem Zerfall des sozialistischen Blocks Anfang der neunziger Jahre verschlechterte sich die Situation zusätzlich. Nun gab es weder neue Ausrüstung noch Ersatzteile für die alten Geräte aus den ehemaligen Ostblockstaaten, so dass die musikalische Produktion nahezu gegen Null sank. Erst ab 1994/95 – mit der Installation einer modernen Ausstattung – erwachte das Studio zu neuem Leben.

Es begann eine neue Etappe in der Geschichte des Studios mit Auftragskompositionen für das Fernsehen, Radio, Theater, Ballett und für Musicals. Auf diese Weise erreichte man auch eine Form der Selbstfinanzierung. Die Gruppe der im LNME arbeitenden Komponisten vergrößerte sich immer mehr, zumal Teile der Absolventen des ISA (s.u.) dazustießen, die als erste Generation den Vorteil besaßen, auch elektroakustische Musik studieren zu können. Ihre Werke präsentieren sie auf internationalen Festivals wie Bourges. Dort hat im

Jahr 2001 die Komponistin Irina Escalante, Absolventin des ISA, in der Kategorie der Nachwuchskünstler einen Preis gewonnen.

Die Geschichte des LNME basierte auf der Idee, die technischen Mittel zur Verfügung zu stellen, um, gepaart mit soliden Kenntnissen der Kompositionslehre, eine professionelle Arbeit zu ermöglichen, auch wenn die vorhandene Technologie nicht immer die Neuste war. Wenn man die heutige Musikproduktion mit der aus den Anfängen vergleicht, so braucht man heute Minuten für etwas, das früher Tage benötigte. So wie die Kompositionen von Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen und John Cage heute als Kunstwerke gelten, so gilt dies auch für die elektroakustische Musik der ersten Generation kubanischer Komponisten.

### **5. *Estudio de Música Electroacústica por Computadoras (EMEC)***

Dieses Studio öffnete 1989 seine Pforten, als Teil der Musikfakultät des *Instituto Superior de Arte de La Habana* (ISA). Ab dem zweiten Studienjahr sollen die Studenten der Kompositionslehre sich im EMEC mit der elektroakustischen Musik vertraut machen. Die vom Studio ausgehende Lehrtätigkeit hat bedeutende Werke und Komponisten hervorgebracht.<sup>7</sup>

Sehr wichtig sind die Aktivitäten des Studios in Bezug auf Musik- und Kompositions-Software. Mitarbeiter des Studios haben drei Algorithmen berechnet, zwei für die Generierung von Relationen und Frequenzen, einen weiteren für die Generierung von digitalen Mustern. Sie werden sowohl von den Lehrern wie auch den Studenten zum Komponieren benutzt.

Die Aktivitäten des EMEC beschränken sich nicht nur auf die Universität. Konzerte und Vorträge werden sowohl in Havanna als auch auf nationalen und internationalen Konferenzen veranstaltet. Die Zukunft des Studios liegt in den Händen der jungen Komponisten, die Teil der Geschichte der elektroakustischen Musik in Kuba sein werden.

Übersetzung: Torsten Eßer

---

<sup>7</sup> Neben den Professoren Carlos Fariñas und Roberto Valera wären zu nennen Ailem Carvajal, Yosvany Quintero, Mónica O'Reilly und Teresa Nuñez.

## **Interview.**

### **Kubas elektroakustischer Pionier: Juan Blanco**

Juan Blanco (\*1919) gilt auf Kuba als Pionier der elektroakustischen Musik. Schon in den sechziger Jahren komponierten er und einige andere die ersten Werke. Allerdings hatte diese Musik weitaus stärker mit technischen Widrigkeiten zu kämpfen und unter staatlicher Repression sowie der Ablehnung des an karibische Rhythmen gewöhnten kubanischen Publikums zu leiden, als viele andere Stile. Seit den achtziger Jahren erfährt jedoch auch diese Musik eine gewisse Anerkennung und sogar staatliche Unterstützung.

*Wie und warum sind Sie zur elektroakustischen Musik gekommen?*

1959 veranstalteten wir in Havanna ein Festival für kubanische Instrumentalmusik und dort bemerkte ich, dass viele der Komponisten immer das Gleiche machten, sich kopierten und es keine Innovationen gab. Ich fing daraufhin an, neue Notationen zu entwickeln, andere Klangerzeuger zu benutzen und in den Postserialismus vorzudringen. Zur gleichen Zeit brachte mir ein guter Freund, der Schriftsteller Alejo Carpentier, viele Informationen und viel Material über die elektroakustische Musik aus Europa mit. Er lebte zeitweise dort und war mit vielen europäischen Komponisten befreundet, zum Beispiel Stockhausen. Dessen Werk "Kontakte" habe ich intensiv studiert, um nur ein Beispiel zu nennen. Aber auch die berühmten Festivals in Warschau in den sechziger und siebziger Jahren haben meine Musik sehr beeinflusst.

1961 hatte ich die ersten Werke elektroakustischer Musik fertig und 1964 gab ich das erste Konzert für diese Musik in Kuba. Zu diesem Konzert kamen viele Leute, allerdings nicht, weil sie sich für die Musik interessierten, sondern weil sie neugierig waren und sehen wollten, was da passiert. Meine Ausrüstung und die Klänge waren aber noch sehr primitiv, ich arbeitete mit Audio-Verstärkern und mit Aufnahmegeräten.

*Wie passt diese Musik zur kubanischen Seele, zum Bedürfnis, sich zu bewegen, zu tanzen?*

Die reinen Tänzer wollen nichts anderes als tanzen und mögen die Musik nicht. Aber es gibt viele andere Leute in Kuba, die zwar auch tanzen können, aber ein anderes kulturelles Niveau haben und zu unseren Konzerten kommen. Sie verstehen, was wir machen. Wir haben einmal ein Radioprogramm produziert und an manchen Tagen sogar mehr Zuhörerzuschriften bekommen als bestimmte populärmusikalische Programme.

*Warum haben Sie sich nach der Revolution entschieden, nur noch als Musiker zu arbeiten und nicht auch weiterhin als Rechtsanwalt?*

Ich arbeitete im zweitgrößten Anwaltsbüro des Landes als Spezialist für Steuern. Dort habe ich sehr viel Geld verdient, rund 500 US-\$ im Monat, musste aber auch sehr viel arbeiten, so dass kaum Zeit blieb, mich mit Musik zu beschäftigen. Als dann die Revolution erfolgreich gesiegt hatte, bot mir Che Guevara aufgrund meiner Mitarbeit in der Künstlergruppe "Nuestro Tiempo" an, die Militärkapelle des Rebellenheeres zu dirigieren. Das war 1961. Ich akzeptierte für ein Gehalt von 125 Pesos monatlich, ging zur Kanzlei und kündigte. Als ich meinen Anwaltskollegen das Gehalt nannte, hielten sie mich für verrückt. Sie sind kurz danach ins Ausland gegangen und einige von ihnen wurden sehr reich, aber ich blieb in Kuba, um Musik zu machen.

*In diesem Zusammenhang: War die Freiheit der Künste unter Batista geringer oder unter Fidel Castro?*

In Zeiten Batistas kümmerte sich die Regierung kaum um Kunst. Einmal haben sie einen unserer Filme verboten: "El Mégano". Er beschrieb die Ausbeutung der Landarbeiter. Allerdings war ihnen die Künstlergruppe "Nuestro Tiempo" nicht geheuer; als deren Mitglied musste ich zwei Mal ins Gefängnis. Nach der Revolution war und ist die Kunst auch nicht gänzlich frei. Eine Kunst, die die Regierung kritisiert, ist nicht möglich. 1961 hat Fidel Castro den berühmten Satz gesagt: "Innerhalb der Revolution: Alles! Gegen die Revolution: Nichts!" Das ist so schwammig, das man nie genau wusste, ob man nun kritisiert hat oder nicht. Niemand weiß, was erlaubt oder verboten



ist. So gibt es eine mehr oder weniger große Selbstbeschränkung der Künstler, um keine Probleme zu bekommen.

Ich habe manchmal diskutieren müssen, aber Schwierigkeiten habe ich nie gehabt. Niemals hat mir jemand gesagt, dass ich ein Werk nicht aufführen dürfe. Dabei habe ich schon einige sehr kritische Kompositionen geschaffen. Zum Beispiel gegen den Sozialismus sowjetischer Ausprägung. Wenn ich ein Maler wäre und Castro mit einem dämlichen Gesicht zeichnen würde, bekäme ich vielleicht Probleme, aber in der elektroakustischen Musik gibt es keinen, der genau sagen kann, was diese oder jene Komposition aussagt. Das ist unser großer Vorteil.

*Wie war das Verhältnis von (Kultur-)Politik und elektroakustischer Musik Ende der sechziger Jahre, wie reagierte die Politik auf Werke wie "Ensemble V" oder "Música para danza"?*

Zu dieser Zeit wurden in der UdSSR jährliche Treffen der Komponistengewerkschaft veranstaltet. Dort äußerten sich Komponisten mit antiquierten Ansichten auch zur elektroakustischen Musik. Sie sagten, dass sie ein wunderbares Beispiel für die degenerierte Kunst des Westens sei. Diese Aussagen wurden auch in Kuba veröffentlicht. Von da an gab es Leute, die Angst hatten, mit mir zu sprechen. Aber in der Regierung gab es auch intelligente Leute, wie zum Beispiel Alejo Carpentier. Sie setzten sich für das ein, was ich machte, und diese Menschen zählten mehr als die stumpfen Funktionäre. Ich musste lange für diese Musik kämpfen, aber es hat sich gelohnt, mein Erfolg ist unumkehrbar. Heute unterstützt mich die Regierung sogar in dem, was ich tue.

*Wie kam es zur Eröffnung Ihres eigenen Laboratoriums?*

Von 1970 bis 1979 arbeitete ich im ICAP, dem "Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos". Sie veranstalteten Diavorträge über Kuba, seine Kultur usw. Ich kümmerte mich um die Musik. Gleichzeitig arbeitete ich in den Tonstudios der staatlichen Plattenfirma EGREM und bei verschiedenen Radiostationen. Irgendwann habe ich es dann geschafft, dass ICAP mir das heutige "Laboratorio Nacional de Música Electroacústica" (LNME) eingerichtet hat. Und eines Tages, ohne irgendeine Erlaubnis einzuholen, habe ich alle, die an dieser Musik interessiert waren, zusammengerufen und ihnen Kurse gegeben. Nie-

mand hatte etwas dagegen. So fing alles an. 1990 ging das Studio in die Hände des “Instituto Cubano de la Música” (ICM) und des Kulturministeriums über. Das war insofern wichtig, als dass das ICAP von seiner Intention her eine politische Institution ist und das auf Dauer mit Musik nichts zu tun hat.

*Mit welchem Equipment arbeiten Sie zu Hause?*

Ich habe eine zehn Jahre alte Next-Station von Apple, den ich bald gegen einen neuen Rechner tauschen möchte. Aber das ist in Kuba nicht so einfach. Ich programmiere Synthesizermusik in der C-Sprache, einer hohen Sprache. Ich spiele also keine Synthesizer, sondern programmiere meine Musik. Ich stelle im Computer Algorithmen her, die dann im Synthesizer den Klang erzeugen. So erstelle ich beispielsweise auch die Untermalung des Theremin. Ich bin nun schon ziemlich alt und es hat ein Jahr gedauert, bis ich C beherrschte. Ich kenne die meisten Aufnahmetechniken, aber ich lerne nun keine neue Sprache mehr. Ich habe einen DAT-Rekorder zu Hause, auf den ich meine Programmierung aufnehmen kann.

*Wann haben Sie angefangen, auf dem Theremin zu spielen?*

Das Theremin ist ein Geschenk von Bob Moog. Er hat es mir bei einem Besuch in New York geschenkt, nicht persönlich, sondern durch ein College. Ich gab dort einen Gastkurs und bekam dann das Instrument überreicht.

*In Ihren Werken haben sie öfter berühmte Stimmen verarbeitet, auch die von Lenin und von Adolf Hitler. Hat das keine Probleme gegeben?*

1968 hatte ich während eines Kulturkongresses die gesamte Rampa [Straße in Havanna] mit Lautsprechern versehen und 30 Nächte lang mit synthetischen Klängen beschallt. Die Leute konnten sozusagen auf den Klängen wandeln. Als dann 1970 der 100. Geburtstag von Lenin gefeiert werden sollte, beauftragte man mich, dasselbe zu tun. So habe ich von einer Schallplatte mit einer Ansprache Lenins an die Rote Armee einen Ausschnitt aufgenommen, von Störgeräuschen gereinigt und seine Stimme neu arrangiert, und zwar in Form eines russisch-orthodoxen Chores. Einige Mitglieder der kommunistischen Partei wurden sehr wütend, weil sie mir vorwarfen, Lenin wie einen Sopran

singen zu lassen, denn manchmal erhöhte ich die Geschwindigkeit der Aufnahme.

Später machte ich aus dieser Klangkollage ein Stück mit dem Namen "Desde su voz armada". Dann sagten sie, ich sei ein vorbildlicher Leninist. Ich habe Lenin bewundert, aber nur bis zu dem Zeitpunkt von *Glasnost*. Da fiel mir dann auf, dass ich eine Hommage an einen Mörder geschrieben hatte, der die Konzentrationslager erfunden hatte. Ich bearbeitete das Stück erneut und nannte es "Estudio sobre una voz".

Die Stimme von Hitler habe ich in dem Stück "Prohibido prohibir" an einigen wenigen Stellen verwendet. Ich habe nicht verstanden, was er sagte, aber es ging mir um den Klang seiner Stimme, um seine Betonung.

*Auf der Preisverleihung der Musikmesse "Cubadisco 2001" wurde zum ersten Mal eine CD mit elektroakustischer Musik – aus den achtziger Jahren – prämiert, "Metamorfosis". Wie stellt sich die Situation der elektroakustischen Musik in Kuba heute dar?*

Ich höre gerade zum ersten Mal, dass es eine CD gibt, auf der ein Werk von mir erscheint. Kein Komponist elektroakustischer Musik hat hier eine CD veröffentlicht. Ich schickte meine DATs bisher immer zu Freunden in die USA, die mir dann eine CD gebrannt haben. Aber nun haben wir auch einen CD-Brenner. Bisher gibt es nur vier oder fünf LPs von mir, erschienen in den achtziger Jahren bei EGREM. Mitarbeiter des *Labels* riefen mich eines Tages an, um eine CD mit mir zu machen. Ich bin hingefahren und habe ihnen erklärt, dass ich eine CD mit elektroakustischer Musik machen möchte und dass die Produktion sehr billig wäre, da ich meine Musik auf DAT aufgezeichnet hätte. Sie haben mich nie mehr angerufen. Sie interessierten sich nicht für diese Musik. Und dabei gibt es viele kubanische Werke, die internationale Preise gewonnen haben, aber das interessiert sie nicht.

Diese neue CD haben sie vermutlich nur als Alibi gemacht, um zeigen zu können, dass es auch in Kuba elektroakustische Musik gibt und sie sich darum kümmern. Unsere Musik wird von offiziellen Stellen immer noch häufig diskriminiert. Warum? Unter anderem, weil man mit ihr kein Geld verdienen kann. Im Endeffekt handeln sie ge-

nauso kapitalistisch wie die Musikfirmen in den USA, die sie immer kritisieren.

Hier sagt kaum jemand öffentlich "Das darfst du nicht tun". Sie produzieren einfach keine CD. Dafür werden dann irgendwelche populären Gruppen produziert, die einfach nur schlecht sind. Sie reisen dann durch die Welt und kommen mit Taschen voller Geld zurück. Das gilt natürlich auch für gute Gruppen.

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 2001  
in Havanna.

## **IV**

### **Kubanische Musik in den USA**



Raúl Fernández

**Vom *mambo* bis zur *salsa*.  
Die musikalischen Beziehungen  
zwischen Kuba und den USA**

Die Entwicklung der Musiken in Kuba und den USA verlief seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf parallelen, sich manchmal kreuzenden Bahnen. Aufgrund der gegenseitigen Beeinflussungen lässt sich – in den Worten von Jelly Roll Morton – von einem “US-tinge” in der kubanischen und umgekehrt von einem “cuban tinge” in der US-amerikanischen Musik sprechen. Der Einfluss kubanischer Musik auf die US-amerikanische Populärmusik und den Jazz war, wie John Storm Roberts gezeigt hat, größer als der jedes anderen lateinamerikanischen Landes.<sup>1</sup> Im Folgenden werde ich die wichtigsten Persönlichkeiten und die entscheidenden Momente skizzieren, die diesen musikalischen Austausch während der letzten anderthalb Jahrhunderte charakterisieren. Der Fokus liegt dabei auf der Musik und den Musikern. Die sozioökonomischen Gründe für die Immigration kubanischer Musiker während des 19. und 20. Jahrhunderts in die USA sind schon von Leonardo Acosta dargestellt worden.<sup>2</sup>

Ein guter Ausgangspunkt für meine Betrachtungen liegt zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als verschiedene Opern-Ensembles regelmäßig zwischen New York, New Orleans und Havanna hin und her reisten.<sup>3</sup> 1836 zog eine Truppe aus Havanna, die als die Beste des ganzen amerikanischen Kontinents galt, nach New Orleans um. Deren italienischer Dirigent Luigi Gabici ließ sich für immer in New Orleans nieder und wurde dort als Komponist und Musiklehrer bekannt. Einer seiner Schüler war der mexikanische Klarinettenspieler Thomas Tio, der als Musiker eine Familientradition begründete. Sein Sohn Lorenzo Tio Sr., ebenfalls Klarinettist, spielte in den Anfängen des Jazz eine

---

<sup>1</sup> Vgl. Roberts (1979).

<sup>2</sup> Vgl. Acosta (1999/2000).

<sup>3</sup> Vgl. Starr (1995: 35).

wichtige Rolle; zahlreiche große Jazzmusiker wie Sidney Bechet und Barney Bigard haben bei ihm studiert.

Der 1829 in New Orleans als Sohn einer aus St. Domingo immigrierten Familie geborene Komponist Luis M. Gottschalk ist eine weitere wichtige Figur. Der weltberühmte Komponist und Pianist reiste regelmäßig nach Kuba und auf andere Karibikinseln und schrieb etliche kubanisch inspirierte *danzas*. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schrieben viele Musiker in New Orleans, darunter auch Kubaner, *danzas*, *danzones* und *habaneras*. Mit dem zunehmenden Handel zwischen Havanna, New Orleans und mexikanischen Häfen wie Veracruz und Tampico gewannen diese Genres an Popularität. Besonders die *habaneras* waren sehr beliebt. Ihr Rhythmus wurde um die Jahrhundertwende von Komponisten wie W. C. Handy in seinem "St. Louis Blues" übernommen. Jelly Roll Morton dachte an die *habanera*, wenn er vom "Spanish tinge" im frühen Jazz sprach.

Viele kubanische Musiker spielten eine wichtige Rolle in den frühen Jahren des Jazz, so der 1863 in Havanna geborene Kornettist Manuel Pérez, der Klarinettist Alcide Núñez oder Manuel Mello, der ebenfalls Kornett spielte. Nach dem ersten Weltkrieg, als sich New York zum Zentrum US-amerikanischer Populärmusik entwickelte, zog es viele kubanische Musiker dorthin. Einer von ihnen war der Flötist Alberto Socarrás, der 1929 mit der Band von Clarence Williams in dem Stück "Have you ever felt that way" das erste Flötensolo des Jazz aufnahm. In den dreißiger Jahren spielte er dann für Cab Calloway und Tommy Dorsey und gründete später seine eigene Band, "Socarrás and His Magic Flute Orchestra", in der zeitweise der junge Dizzy Gillespie mitspielte.

Das für unser Thema wichtigste Ereignis dieser Zeit war die Verbreitung des kubanischen *son* in den USA unter dem Namen *rumba* oder auch *rhumba*. Nachdem "Don Azpiazu's Havana Casino Orchestra" mit seinem Leadsänger Antonio Machín die *rumba* 1930 in den USA bekannt gemacht hatte, fand sie schnell ihren Weg in die Populärmusik und den Jazz. Wie viele andere Musiker auch nahm Louis Armstrong in den frühen Dreißigern eine Version von Moisés Simons "The Peanut Vendor" ("El Manisero") auf. Auf den *rhumba dance craze* der frühen Dreißiger folgte schnell der nächste Tanz aus Kuba, die von Karnevalstänzen beeinflusste *conga*, die ebenfalls ein Teil der amerikanischen Musikkultur wurde. Cab Calloway, Duke



Ellington und lokale Latinogruppen wie die des Puertoricaners Noro Morales oder des Kubaners Alberto Iznaga nahmen *conga*-Stücke auf. Iznaga, der in Kuba klassische Violine studiert hatte, war 1929 von Havanna nach New York gezogen. Er hatte in Havanna mit dem Philharmonie-Orchester gearbeitet und gemeinsam mit Socarrás in einer von Moisés Simons geleiteten Jazzband gespielt. In New York gründete er das "Siboney Orchestra", das bis 1952 bestand, und schrieb das von Cab Calloway bekannt gemachte Stück "Going Conga".

Einer der einflussreichsten Musiker, der die kubanische Musik in den USA bekannt gemacht hat, war der in Spanien geborene und in Kuba aufgewachsene Xavier Cugat. Als junger Mann zog er in die USA, wo er ein auf Tangos, *rumbas* und *congas* spezialisiertes Orchester gründete. Zwar war die Musik stark in Richtung eines afrokubanischen Stils verwässert, jedoch hatte er einige hervorragende Sänger und Perkussionisten aus Kuba verpflichtet.

Der Einfluss US-amerikanischer Musik in Kuba stieg indessen nach dem spanisch-amerikanischen Krieg von 1898 stark an. Die USA errichteten in Kuba ein Quasi-Protectorat, das bis 1933 bestand. Während dieser Zeit floss viel US-amerikanisches Kapital nach Kuba, und mit ihm kamen Geschäftsleute und ihre Familien. Schnell fanden auch Musikaufnahmen, vor allem Jazz, den Weg auf die Insel und bald wurden überall Jazzbands gegründet. Diese spielten zwar nicht hauptsächlich Jazz, jedoch entsprach – laut Leonardo Acosta – ihre Instrumentierung der eines US-Jazzorchesters. In den zwanziger Jahren begannen US-amerikanische Jazzmusiker nach Kuba zu reisen, um vor den dort lebenden Landsleuten und der örtlichen Elite aufzutreten. Lokale Hotel- und Showbands nahmen infolgedessen Jazz-Tanz in ihr Repertoire auf.<sup>4</sup> Bis Ende der dreißiger Jahre beherrschte zumindest ein kubanischer Musiker, Armando Romeu, die Sprache des Jazz. Während seiner Karriere, die sich über einige Jahrzehnte erstreckte, leitete er 25 Jahre lang die Showband des legendären Kabarett "Tropicana" in Havanna, und in den späten Sechzigern gründete er das einflussreiche "Orquesta Cubana de Música Moderna". Zu Recht gilt er als der wichtigste *Bandleader* in der Geschichte des kubanischen Jazz.

---

<sup>4</sup> Vgl. Acosta (2001).

Ebenfalls in den dreißiger Jahren, zu Beginn des *rumba*- und *conga*-Booms, zog ein anderer berühmter kubanischer Musiker, Miguelito Valdés, Gründer und Sänger des “Orquesta Casino de la Playa”, in die USA. Er machte dort den *afro-son* und besonders auch die Stücke von Arsenio Rodríguez bekannt; berühmt wurde er mit seiner Interpretation des Stückes “Babalú”. Valdés spielte bei Alberto Iznaga, Xavier Cugat und “Machito and the Afro-Cubans” und gründete danach eine eigene Band. Für sie holte er den kubanischen Congaspieler Chano Pozo in die USA, was für die Entwicklung des *Latin-Jazz* von großer Bedeutung war.

Zwei weitere herausragende kubanische Musiker, die ebenfalls zu dieser Zeit nach New York gingen, waren der Klarinettist Mario Bauzá und sein Schwager Frank Grillo, genannt “Machito”. Bauzá hatte sich Ende der zwanziger Jahre in die Stadt verliebt, als er mit der *charanga* von Antonio María Romeu dort gastierte, und zog deshalb 1930 dauerhaft dorthin. Er arbeitete mit verschiedenen Jazzbands und wurde schließlich musikalischer Direktor der Bigband von Chick Webb. Ende der Dreißiger holte er seinen Schwager nach New York. “Machito” war in Havanna als *maracas*-Spieler und “zweite Stimme” in *son*-Gruppen bekannt. Nachdem sie mit Noro Morales, Alberto Iznaga und Xavier Cugat gearbeitet hatten, schlossen sich die beiden Vettern zusammen und gründeten die Band “Machito and the Afro-Cubans”. Diese Gruppe kombinierte afrokubanische Rhythmen mit konventionellen Jazz-Harmonien und -*Timbres*. “Tanga”, eines der frühen Stücke der Band, gilt Vielen als das erste Beispiel eines neuen Genres, das US-amerikanische und kubanische Musik kombinierte: Afrokubanischer Jazz, der dann “Cubop” und schließlich “Latin-Jazz” genannt wurde. Machitos Schwester Graciela, die 1940 zu der Band stieß, brachte dem amerikanischen Publikum den sentimental kubanischen *bolero* nahe und machte ihn so zu einem weiteren Vehikel für die Fusion von Jazz und kubanischer Musik. In den späten Vierzigern kam dann noch der kubanische Arrangeur Chico O’Farrill nach New York. Nachdem er eine Weile für Benny Goodman gearbeitet hatte, arbeitete er mit afrokubanischen Jazzbands. 1950 komponierte und arrangierte er für den Produzenten Norman Granz die “Afro-Cuban Suite”, eines der frühen Meisterwerke des *Latin-Jazz*. Bei der Aufnahme wirkte unter der Leitung des Pianisten René Hernández die ganze Rhythmusgruppe von “Machitos” Band mit.

Für die weitere Etablierung des “Cubop” als neue Synthese aus Jazz und kubanischer Musik sorgte der 1946 auf Wunsch von Miguelito Valdés in die USA übergesiedelte Congaspieler Chano Pozo. Kurz nach seiner Ankunft kam er auf Empfehlung Mario Bauzá in die Bigband von Dizzy Gillespie. Gemeinsam nahmen sie Stücke wie “Manteca” und “Cubano Be, Cubano Bop” auf, die den Jazz für immer änderten. Der “Cubop” hatte sich endgültig etabliert, als Charlie Parker mit “Machitos” Orchester “Mango Mangüé” von Gilberto Valdés einspielte.

In den späten Vierzigern erlebte die kubanische Musik eine Veränderung, als ein neues Tanzmusik-Genre die Welt im Sturm eroberte: der *mambo*. Zwar lässt sich kein einzelner “Erfinder” des *mambo* benennen – wichtige Beiträge kamen von “Cachao”, Arsenio Rodríguez und Bebo Valdés – jedoch gilt Dámaso Pérez Prado als derjenige, der alle Teile zusammensetzte. Ihm gebührt das Verdienst, den *mambo* als Genre etabliert und bekannt gemacht zu haben. In den USA war der Mambo außerordentlich erfolgreich und wurde in den Ballsälen im ganzen Land gespielt und getanzt. Die Orchester von “Machito”, dessen Pianist René Hernández ebenfalls als einer der Erfinder des Genres gelten kann, Tito Puente und Tito Rodríguez entwickelten in New York eine eigene, vom Jazz beeinflusste Variante des *mambo*.

Auch in Havanna entstand, wenn auch eher willkürlich, eine Synthese aus kubanischer Tanzmusik und Jazz: In den frühen Vierzigern experimentierten Bebo Valdés und andere mit Fusionen von kubanischer Musik und Jazz bei privaten *Jam-Sessions*. Die Entstehung des “Cubop” in New York wurde von den Musikern in Havanna dann begeistert aufgenommen. Bebo Valdés nahm 1952 vier Stücke – darunter “Con Poco Coco”, die erste afrokubanische Jazz-Improvisation – im neuen afrokubanischen Stil auf. Eine wichtige Rolle bei der Fusion spielte auch Frank Emilio Flynn. In den Vierzigern komponierte er das Jazzstück “Midnight Theme” und war Mitbegründer der vom Jazz beeinflussten “Loquimbia Swing Boys”<sup>5</sup> bei denen Omara Portuondo eine Zeitlang Sängerin war.

Zur selben Zeit begannen junge Komponisten wie César Portillo de la Luz und José Antonio Méndez, den *bolero* mit Jazz- und anderen populären Harmonien zu verbinden und auch Blues-Elemente zu ver-

---

<sup>5</sup> Ebd.

wenden, so dass eine neue Art des *bolero* entstand, der *feeling* bzw. *filin* genannt wurde. Einen direkten Einfluss auf dieses Genre übten US-amerikanische Sänger und Sängerinnen wie Nat "King" Cole oder Lena Horne aus, die in Havanna gastierten.

Chano Pozo hatte den Weg geebnet, den junge kubanische Musiker in den USA in den nächsten zwei Jahrzehnten weitergingen und so eine Basis für die weitere Entwicklung des *Latin-Jazz* schufen. Zu ihnen gehören Armando Peraza, Mongo Santamaría, Cándido Camero, Carlos "Patato" Valdés und Francisco Aguabella.

Armando Peraza erlangte Mitte der vierziger Jahre in Kuba als *bongosero* des "Conjunto Cubana" Berühmtheit. Nach seinem Umzug in die USA in den späten vierziger Jahren ließ er sich in San Francisco nieder. In den nächsten vier Jahrzehnten spielte er Congas und Bongos in drei bemerkenswerten Gruppen des *Latin-Jazz* und -Rock: im "George Shearing Quintet", im "Cal Tjader Quintet" und in der Gruppe "Santana". Mongo Santamaría war u.a. Mitglied der "Sonora Matancera" und des "Conjunto Camacho", bevor er in die USA ging. Lange Zeit spielte er zusammen mit Tito Puente, bevor er in den späten fünfziger Jahren Mitglied des "Cal Tjader Quintets" wurde. In den sechziger Jahren begann er, eigene Gruppen zu gründen. Mongo Santamaría wurde berühmt für seine Interpretation des Herbie-Hancock-Klassikers "Watermelon Man" und für seine Komposition "Afro-Blue", die zu einem Jazzstandard wurde.

Cándido Camero, der in Kuba die *tres* gespielt hatte, wandelte sich in den USA in den fünfziger und sechziger Jahren zu einem sehr gefragten Conga- und Bongospieler, sowohl für Jazz- als auch Populärmusikgruppen, die ihrem Sound einen *Latin*-Einschlag geben wollten. Als perfekter "Sideman" machte er mit rund zweihundert verschiedenen Künstlern Aufnahmen. Carlos "Patato" Valdés, der sich in Havanna einen Ruf als *conguero* für das "Conjunto Casino" erwarb, zog 1954 nach New York, wo er bald Mitglied des Orchesters von "Machito" wurde. Später machte er Welttourneen und Aufnahmen mit dem Flötisten Herbie Mann. Francisco Aguabella, ein ritueller *batá*-Trommler aus Matanzas, verließ Kuba in den frühen fünfziger Jahren, um mit der Tanzgruppe von Katherine Dunham auf Tournee zu gehen. Als sich die Gruppe nach drei Jahren auflöste, blieb Aguabella in den Vereinigten Staaten, wo er für über drei Jahrzehnte mit Tito Puente,

Eddie Palmieri, Dizzy Gillespie und als Leiter eigener Ensembles spielte und Aufnahmen machte.

In den fünfziger Jahren kam es in Havanna zu mehreren wichtigen Entwicklungen. Zunächst entstand ein neuer Tanzstil, der *cha-cha-chá*. Er führte zu einem *Revival* des traditionellen *charanga*-Formats. Der *cha-cha-chá* eroberte wie zuvor *mambo*, *conga* und *rumba* die Ballsäle der USA. Ihm folgte ein weiterer neuer Stil, die *pachanga*, die in den frühen sechziger Jahren New York eroberte.

1958 wurde von Leonardo Acosta, Frank Emilio Flynn, Cachaito und anderen der "Club Cubano de Jazz" gegründet, um den Austausch zwischen kubanischen und nordamerikanischen Jazzmusikern zu fördern. Durch seine Initiative spielten viele US-Jazzmusiker in Kuba. In den fünfziger Jahren gewann in Havanna die von "Cachao", Peruchín Jústiz, José "Chombo" Silva und Walfredo de los Reyes Jr. angeführte *descarga*-Bewegung an Einfluss. Sie legte den Schwerpunkt eher auf die instrumentalen und improvisatorischen Aspekte und Potentiale der kubanischen Musik als auf ihren tanzbaren Charakter. Die *descarga*-Bewegung wurde schnell von Latino-Musikern in den USA aufgegriffen, die ihre *descargas* seit den frühen sechziger Jahren auch aufnahmen.

Gerade als die *pachanga* in den USA bekannt wurde, kam es zum Abbruch der diplomatischen Beziehungen zwischen den Vereinigten Staaten und Kuba. Aber auch danach folgten amerikanische Musiker, wie die Brüder Eddie und Charlie Palmieri, noch eine Zeit lang den Entwicklungen der kubanischen Musik. So fand der *mozambique*, ein Mitte der sechziger Jahre in Kuba entwickelter Rhythmus sein unmittelbares Echo im Werk von Eddie Palmieri. Kubanische Klänge fanden auch ihren Weg in den *Latin-Rock* des Mexikaners Carlos Santana. Es ist also keine Überraschung, dass einer von "Santanas" bekanntesten Titeln, "Oye como va", nur ein neues Arrangement eines Tito Puente-Stückes war. Dieses wiederum war vom *danzón* "Chanchullo" aus den dreißiger Jahren beeinflusst.

Die gespannten Beziehungen zwischen den beiden Ländern und die Veränderungen im kubanischen Wirtschaftssystem und in der Politik hatten unterschiedliche Auswirkungen auf die musikalischen Beziehungen der beiden Länder: Einerseits wurde der Austausch von Musik und musikalischen Ideen spürbar reduziert, auf der anderen Seite siedelte sich eine große Zahl kubanischer Musiker in den USA

an und schufen so ein solides Fundament für die spätere Entwicklung der *salsa*. Selbst als die kubanische Regierung in der frühen Phase der Revolution alles Amerikanische, Musik eingeschlossen, missbilligte, hielt dies kubanische Musiker nicht davon ab, weiterhin amerikanische Musik, vor allem Jazz, zu hören, zu spielen und zu studieren.

Daher war es nicht überraschend, als Mitte der siebziger Jahre die vom Pianisten Chucho Valdés geleitete kubanische Band "Irakere" internationalen Erfolg mit ihrer neuen und originellen Mischung aus Jazz, Rock, Funk und klassischer Musik erzielte. In den späten siebziger Jahren schließlich, als das diplomatische Eis zwischen Havanna und Washington zeitweise taute, waren Reisen amerikanischer Musiker nach Kuba und umgekehrt möglich. "Irakere" nahmen an Jazzfestivals in den Vereinigten Staaten teil, und Dizzy Gillespie, Stan Getz und andere führende Jazzmusiker traten in Havanna auf.

In den siebziger Jahren tauchte ein neuer Tanzstil in New York City auf: Die *salsa*. Sie breitete sich bald in der ganzen Karibik, Lateinamerika und noch weiter – unter anderem nach Westafrika – aus. Den neuen Boom begründeten u.a. auch frühere Stars der traditionellen kubanischen Musik, die jetzt in den USA lebten, etwa die Sängerin Celia Cruz. Aber auch Nicht-Kubaner widmeten sich dem kubanischen Sound, wie der Dominikaner Johnny Pacheco und der Panamese Rubén Blades. Kuba fuhr fort, seine neuesten musikalischen Entwicklungen zu exportieren: Der als *songo* bekannte Tanzstil, vor allem gespielt von der Gruppe "Los Van Van", wurde auch von Gruppen außerhalb Kubas, insbesondere in Puerto Rico, aufgegriffen. Seit den frühen achtziger Jahren ließen sich erneut einige wichtige kubanische Musiker in den USA nieder, etwa der Saxophonist Paquito d’Rivera, der Trompeter Arturo Sandoval – beide ehemalige Mitglieder von "Irakere" – und der Schlagzeuger Horacio "El Negro" Hernández. Andere, die nicht in den Vereinigten Staaten lebten, konnten dort seit Mitte der neunziger Jahre touren, darunter Gonzalo Rubalcaba und Orlando "Maraca" Valle.

Die musikalischen Verbindungen zwischen den USA und Kuba sind ein derartig wichtiger Aspekt der Gesamtbeziehung zwischen den beiden Ländern, dass manchmal die politische und wirtschaftliche Distanz durch den musikalischen Austausch überbrückt werden konnte. So lässt sich in den neunziger Jahren eine wachsende Zahl amerikanischer Musiker feststellen, die unter anderem auf dem Havanna

Jazz-Festival spielten, wie auch ein deutlicher Anstieg der US-Tourneen verschiedener kubanischer Interpreten. In den letzten zehn Jahren hat praktisch jede wichtige kubanische Gruppe, darunter "Orquesta Aragón", "Los Van Van", "NG La Banda", "Los Muñequitos de Matanzas", der "Conjunto Folklórico Nacional de Cuba", Isaac Delgado, "Irakere", "Afro-Cuba" und "Síntesis", die USA besucht.

Dieser erneuerte Austausch erreichte seinen Höhepunkt mit dem großen Erfolg des "Buena Vista Social Club" in den späten neunziger Jahren, dem verschiedene landesweite Tourneen der Gruppe folgten, wie auch Tourneen einzelner Band-Mitglieder, wie Compay Segundo, Barbarito Torres und Ibrahim Ferrer. Der gewaltige Erfolg des "Buena Vista Social Club" in den USA half, das allgemeine Interesse an der traditionellen kubanischen Musik wiederzubeleben. Gleichzeitig nahmen junge Musiker in Kuba amerikanischen Rap und die *salsa* in ihre Musik auf und mischten traditionelle Rhythmen mit US-Rock und Funk, um eine neue Synthese zu produzieren: Die *timba*.

Der freundschaftliche und produktive musikalische Austausch steht in einem deutlichen Kontrast zu der langen Geschichte antagonistischer politischer und ökonomischer Beziehungen zwischen Kuba und den USA. Er wirkte befruchtend für die Evolution der Populärmusik in beiden Ländern. Die Musik diente hierbei als eine *lingua franca*, die es Musikern und Hörern in beiden Ländern erlaubte, miteinander zu kommunizieren. Zunehmend ist sie auch zu einem diplomatischen Werkzeug geworden, das mit der Zeit eine Wiederherstellung freundschaftlicher Beziehungen zwischen beiden Regierungen fördern könnte.

Übersetzung: Patrick Frölicher

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1999/2000): "La diáspora musical cubana en Estados Unidos". In: *Encuentro* Nr. 15, S. 96-99.
- (2001): *Raíces del jazz latino: Un siglo de jazz en Cuba*. Barranquilla.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: The impact of latin american music on the United States*. New York.
- Starr, S. Frederick (1995): *Bamboula! The life and times of Louis Moreau Gottschalk*. New York.





Steven Cornelius

***Oshun* in New York.  
Geschichte der afrokubanischen Musik  
in Nordamerika**

**1. Einleitung**

Im Sommer des Jahres 1619 landete ein holländisches Kriegsschiff mit einer Fracht von 20 afrikanischen Sklaven in Jamestown, Virginia. Mit den darauf folgenden Transaktionen begann der Sklavenhandel zwischen der Neuen Welt und Westafrika. Die Institution der Sklaverei hielt sich in Nordamerika 243 Jahre lang und bedeutete die erzwungene Auswanderung und Unterjochung von Millionen von Menschen.

Zu Beginn standen die afrikanischen Götter und die kraftvolle Ritualmusik, mit der man sie anrief, gar nicht gut da in Nordamerikas vorwiegend protestantisch christlicher Umgebung. Und doch hat der breite Fluss afrikanischer Kultur nicht aufgehört, im Bewusstsein der Menschen zu fließen. Diese Energiequelle wurde im Sommer des Jahres 1961 angezapft, als Pancho Mora, ein *santería-babalawo*, d.h. ein Priester der Göttin Ifá des westafrikanischen Yoruba-Kultes, die erste *bembé* ins Leben rief, die in den Vereinigten Staaten abgehalten wurde. Dieses religiöse Fest, eingerichtet, um die Macht der afrikanischen Gottheiten durch Singen, Trommeln, Tanzen und Trance-Erlebnisse zu beschwören, fand in der "Casa Carmen" statt, einem öffentlichen Tanzsaal in der New Yorker Bronx.<sup>1</sup> Der damals gerade erst eingewanderte kubanische Musiker Julio Collazo spielte dabei die Trommeln.

Vor dem Hintergrund der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und im unmittelbaren Gefolge der kubanischen Revolution war die *bembé* in der Bronx so etwas wie ein Wendepunkt hin zur Wiederauf-erstehung der reinen afrikanischen Kultur in den Vereinigten Staaten. Wie die Bürgerrechtsbewegung selbst markierte sie die Loslösung von

---

<sup>1</sup> Vgl. Mason (1992: 15).

Assimilation und Unterdrückung und führte zu einer kulturellen Neudefinition der Afrikaner und ihrer Feste.

In den Jahrzehnten, die darauf folgten, haben die stets anwachsende Ausübung der afrokubanischen Religionen in Nordamerika wie auch das Anwachsen der weltlichen afrokubanischen Musik ein Band geschaffen zwischen Menschen ganz verschiedener Herkunft und Volkszugehörigkeit. Latinos und Nicht-Latinos mit nordamerikanischem Hintergrund, Schwarze und Weiße, Reiche und Arme feiern in zunehmendem Maße die Vitalität und das Erbe afrikanischer Musikkultur. Anfangs noch begrenzt auf die Latino-Nachbarschaften von New York und Miami, werden die afrokubanischen Musiktraditionen von *batá*-Trommeln bis zur *rumba* und *salsa* heute in ganz Nordamerika aufgeführt und getanzt.

Dieser Artikel betrachtet die sehr unterschiedlichen Entwicklungen der in den Vereinigten Staaten allgegenwärtigen afrokubanischen Musikstile. Ich konzentriere mich auf die Periode von den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart und versuche, zwei verschiedene Bilder darzustellen. Auf dem ersten, einer Nahaufnahme der Musikentwicklung der afrokubanischen Religion *santería* in New York und seiner Umgebung, stelle ich dar, wie diese afrokubanische Ritualmusik neue Wurzeln in den Vereinigten Staaten geschlagen hat. Auf dem zweiten stelle ich umfassender den Makrokosmos und die weitere Geschichte afrokubanischer Musik vor, wie sie in religiösen und weltlichen Stilrichtungen in der ganzen Nation gespielt wird.

## 2. New York City 1959-2000: Ein historischer Umriss

Das Praktizieren der *santería* ist relativ neu in New York City. Robert Friedman zufolge kam der erste kubanische *babalawo* erst in den späten vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts in New York an.<sup>2</sup> Die Ausübung der *santería* im religiösen Zusammenhang wuchs nur langsam an, wohl infolge der wohlbegründeten Angst der Anhänger des Kultes vor feindlichen Reaktionen der sie umgebenden amerikanischen Kultur, und ging daher auch relativ geheim vonstatten. Es war wahrscheinlich nicht vor 1959, dass zum ersten Mal Einwohner New Yorks in die *santería* initiiert wurden. Sie gingen für die Zeremonie nach

---

<sup>2</sup> Vgl. Friedman (1982: 54).

Kuba. In New York fanden derartige Initiationen vermutlich zum ersten Mal Mitte der sechziger Jahre statt.

Seitdem und besonders seit der Mitte der achtziger Jahre aber war das Wachstum enorm. Heute gibt es zahlreiche Tempel im Zentrum von New York und New Jersey. Allgemein gesprochen bleibt die kubanische Kultur führend unter den religiösen Gemeinden. Doch die Kubaner beherrschen das Feld eher infolge von Tradition und einer auf ihrer Kultur basierenden Verehrung des Alters stärker als durch die größere Zahl von Anhängern. In zunehmendem Maße etablieren nicht-hispanische Schwarze und Weiße – oft mit ganz verschiedener religiöser Intensität und anderen kulturellen Zielen als ihre kubanischen religiösen Vorgänger – sich überschneidende oder parallele religiöse Gemeinschaften.

Die meisten nordamerikanischen *santeros* behalten Aspekte der kubanischen synkretistischen Mischung von afrikanischen und katholischen Glaubensinhalten bei. Einige jedoch schauen – während sie durchaus ihr kubanisches Erbe anerkennen, um diese relativ reinen afrikanischen Traditionen am Leben zu halten – durch Kuba hindurch auf die westafrikanischen Quellen. So hat auch John Mason, *babalawo* und Anführer des in Brooklyn ansässigen “Yoruba Theological Archministry”, die Notwendigkeit betont, “die religiösen Vorstellungen [zu reinigen], indem die Einflüsse europäischer und anderer Religionen ausgesondert werden”.<sup>3</sup>

### 3. Die musikalische Tradition

Die Tradition der New Yorker *santería*-Trommler kann am besten verstanden werden, wenn man ihre Geschichte in drei Hauptphasen einteilt. Die Hinführung in den späten fünfziger Jahren, die Entwicklung während der sechziger und siebziger Jahre und die Zeit nach 1980, nach der großen Fluchtwelle des “Mariel-boat-lift”.<sup>4</sup>

Trotz des frühen kommerziellen Erfolges von Chano Pozo, Mongo Santamaría, Patato Valdez und anderer Trommler war es erst Julio Collazo, der, in den Trommelstilen Havannas sehr versiert, die Initialzündung für das nordamerikanische zeremonielle Trommeln lieferte.

---

<sup>3</sup> Vgl. Mason (1992: 5).

<sup>4</sup> Massenflucht kubanischer Bürger nach den USA zwischen April und September 1980.

Collazos musikalische Verbindung zum religiösen Trommeln war tief. Bevor er als Trommler für die Choreografin Katherine Dunham in die Vereinigten Staaten kam, war Collazo Mitglied einer *batá*-Trommelgruppe gewesen, die von Pablo Roche geführt wurde, einem in Kuba höchst angesehenen Ritual-Trommler.<sup>5</sup>

Doch obwohl Collazo diese Musik amerikanischen Musikern vorstellte, tat er das ganz offensichtlich nur zögernd. Er spielte diese Musik nur unregelmäßig und dann lieber auf Congas als auf *batá*-Trommeln. Collazo nahm nur wenige Schüler an und war im Allgemeinen kaum bereit, die sehr komplexen und auch für spirituell wirksam erachteten Rhythmen, die in jeder *batá*-Aufführung verwendet werden, zu lehren.<sup>6</sup>

Dennoch war das Interesse der amerikanischen Schlagzeuger geweckt worden. Weil sie nicht in der Lage waren, Collazo als direkte Quelle zu benutzen, umgingen ihn viele New Yorker Schlagzeuger und benutzten statt dessen die Transkriptionen, die in den fünfziger Jahren von dem kubanischen Soziologen Fernando Ortiz angefertigt wurden.<sup>7</sup> Diese Maßnahme schnitt nicht nur die Tradition der oralen Informationsübertragung ab, sondern öffnete auch, weil die Transkriptionen selbst ungenau waren, Tür und Tor für Irrtümer bei der Aufführung. Dennoch entwickelten die Trommler schrittweise mit Hilfe der Transkriptionen von Ortiz, der genauen Beobachtungen der Collazo-Aufführungen und durch das Transkribieren der wenigen kommerziell erhältlichen Aufnahmen eine solide Aufführungstradition.<sup>8</sup> In den späten siebziger Jahren blieb Collazo eine bedeutende Person in der religiösen Musikgemeinschaft. Gruppen aus New Yorker Musikern hatten aber inzwischen ebenso Aufführungsnischen etabliert.

---

<sup>5</sup> Roche war auf dem Gebiet der Musik ein Informant für den kubanischen Gelehrten Fernando Ortiz.

<sup>6</sup> Es ist der Beachtung wert, dass viele New Yorker Perkussionisten die Fähigkeit, gut auf den *batá* zu spielen, als den Gipfel des Fortschritts im Handtrommelspiel betrachten. Während es ganz offensichtlich das Vielschichtigste der kubanischen Repertoires ist, die nach New York gebracht wurden, fragt man sich doch, ob nicht vielleicht Collazos Weigerung, die Musik leichter zugänglich zu machen, zu der immensen Mystifizierung des Genres beigetragen hat.

<sup>7</sup> Die wichtigsten Transkriptionen finden sich in den Büchern von Fernando Ortiz.

<sup>8</sup> Die genauesten bisher veröffentlichten *batá*-Transkriptionen finden sich bei Amira.

Die New Yorker Tradition bekam noch tiefere Wurzeln, nachdem im Jahre 1980 der "Mariel-boat-lift" 125.000 Kubaner, darunter viele Musiker, in die Vereinigten Staaten brachte. Unter den afrokubanischen Musikspezialisten, die sich schließlich in New York niederließen, waren die einflussreichsten Orlando "Puntilla" Ríos, Lázaro Garraga, und etwas später Felipe García Villamil aus Matanzas. "Puntilla", der wie Collazo auch den Havanna-Stil spielte, unterrichtete viele New Yorker Trommler. Er etablierte sich bald im Zentrum der New Yorker *santería*-Szene und unterrichtete nicht nur Anfänger, sondern auch viele erfahrene Trommler, die schon mit Collazo gearbeitet hatten oder auf eigene Faust lernten.

Unter "Puntillas" Einfluss änderten viele New Yorker Musiker schnell ihren Aufführungsstil. Nachdem sie nicht mehr in der Zwangsjacke unvollkommener Vorbilder wie der Ortiz-Transkriptionen oder denen irgendwelcher Aufnahmen steckten, wurden neue Entwicklungen wie auch Tempobeschleunigungen in den New Yorker Stil assimiliert. Interessanterweise neigten einige New Yorker Musiker nun auch mehr zur Geheimhaltung, was ihre Trommeltechniken betraf, da sie auch in zunehmendem Maße in Übereinstimmung mit ihrem sich entwickelnden Verständnis für konservativere rituelle Konventionen auftraten, die sie durch ihre Musik stärkten. Tatsächlich war es dann so, dass in den späten achtziger Jahren einige der besten amerikanischen Trommler so sorgsam mit ihren geheimen Kenntnissen umgingen, wie Collazo das etwa 30 Jahre zuvor mit den seinen getan hatte.

Solche Geheimhaltung ist heute nicht mehr die Norm. Schlagzeuger tauschen Informationen relativ frei untereinander aus und unterrichten bereitwillig Anfänger. Darüber hinaus haben amerikanische Musiker heute leichteren Zugang nach Kuba. Während es früher wegen der politischen Spannungen zwischen den beiden Ländern schwierig für einen Bürger der Vereinigten Staaten war, ein Visum zu beantragen, ist die Einreise für Amerikaner zu Forschungszwecken möglich. Interessanterweise ignorieren einige Musiker Kuba völlig und begeben sich direkt zu den westafrikanischen Quellen.

#### 4. Das umfassendere Bild

Afrokubanische Musik hat eine lange und facettenreiche Verwandtschaft mit der Musik Nordamerikas. Einige Stile, wie z.B. die traditionelle Straßen-*rumba* und die sich aus Afrika herleitende religiöse Musik haben sich kaum verändert und sind sowohl im Klang als auch im Temperament fast ganz rein afrokubanisch geblieben. In der Populärmusik jedoch haben sich die Beeinflussungen zwischen den beiden Ländern in beide Richtungen bewegt. Die kubanische *habanera* des 19. Jahrhunderts zum Beispiel hat die nordamerikanische Populärmusik stark beeinflusst. Im 20. Jahrhundert jedoch und schon in den zehner Jahren desselben beginnend, wurde die afrokubanische Populärmusik stark und auf verschiedene Weise durch Ragtime, Jazz und andere nordamerikanische Stilrichtungen beeinflusst.

Im Herzen der afrokubanischen Musik und aller musikalischen Stile, die im Folgenden diskutiert werden, steht das Festhalten an einer rhythmisch basierten *timeline*, die man im Allgemeinen als *clave* bezeichnet. In der Tat ist die *clave* oder Variationen von dieser – wie 6/8-Glockenpattern, *tresillo*, *cinquillo* oder *baqueteo* – ein fundamentaler Baustein der afrokubanischen Musik. Man findet die *clave*, obwohl sie eher von ganzen Rhythmusgruppen gespielt wird als auf den *clave*-Hölzern, in zahlreichen Songs der amerikanischen Rhythmus- und Bluestradition. Man kann entlang ähnlicher Entwicklungslinien das Takthalten der Jazz-Schlagzeuger auf dem *ride*-Becken als eine amerikanische Modifikation der westafrikanischen, auf Eisenglocken basierenden, *timeline* betrachten. Diese Auffälligkeiten sollten nicht überraschen, wenn man an die enge Verbindung von New Orleans mit der spanischen Karibik denkt.

Zweifellos konstituieren die religiösen musikalischen Stile die reinsten afrokubanischen Traditionen, die im Augenblick in den Vereinigten Staaten aufgeführt werden. Einige dieser Stile, wie zum Beispiel die für *santería* oder *palo*, werden in rituellen wie auch weltlichen Kontexten gespielt.<sup>9</sup> Soweit ich weiß, sind die in gleicher Weise rein kubanischen Stilrichtungen wie *arará* und *abakúa* nur in Folkloreveranstaltungen zu hören.

---

<sup>9</sup> Ähnlich blüht die Musik des Voodoo in städtischen amerikanischen Gebieten mit starker haitianischer Bevölkerung.

Die verbreitetste afrokubanische religiöse Musik ist die der *santería bembé* (auch bekannt als *drum and güiro*). Auf Kuba mögen die *bembé*- und *iyesá*-Zeremonien ihre eigene besondere Instrumentierung und rhythmische Gestaltung haben. In Nordamerika jedoch sind die beiden jedoch relativ ähnlich. Die Musik für jede dieser Stilrichtungen wird mit denselben Instrumenten und in der gleichen Zeremonie aufgeführt. Das amerikanische Ensemble besteht aus einer Eisenglocke oder *guataca* (das Blatt einer Hacke), aus einem mit Perlen umschnürten Flaschenkürbis (bekannt als *güiros* oder *shekeres*) und aus einer bis drei Congas.

Als ein großes Stück geheiligter und rituell wie musikalisch bedeutend komplexer werden die *santería*-Feiern betrachtet, bei denen *batá*-Trommeln benutzt werden. Diese Feste sind bekannt als *güemilere*, *tambor* oder *touque*. In zunehmenden Maße, und dabei auch eine schrittweise Vertiefung der rituellen Wirksamkeit in Amerika bekundend, verwendet man bei diesen Feiern *fundamento*- oder geweihte Trommeln. Solche Trommeln, von denen gesagt wird, der Geist *aña* hause in ihnen, gab es in den Vereinigten Staaten nicht vor den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Auch heute noch besteht Uneinigkeit unter den Anhängern der Kulte darüber, welche Trommel-Sets nun wirklich authentisch sind.

Das *call-and-response*-Gesang (Ruf- und Antwort-Gesang) wird geleitet von einem *akpwon*. In den Liedern werden verschiedene ältere Yoruba-Dialekte mit spanischen Wörtern vermischt. Während einer Feldforschung Mitte der achtziger Jahre traf ich eine Reihe von Vorsängern, die die Bedeutung der von ihnen gesungenen Texte gar nicht kannten. Solch eine Situation wäre heute jedoch eher selten.

Weniger verbreitet als die *santería*, aber immer noch in Gebrauch ist *palo monte*, ein kongolesisch-kubanisches Religionssystem, dem man in Miami, New York und Los Angeles begegnet und vielleicht auch in einigen wenigen anderen nordamerikanischen Städten. Das nordamerikanische *palo monte*-Ensemble besteht aus einer Eisenglocke und zwei bis drei Trommlern. Das Trommelspiel ist weniger komplex als das der *santería*. Da die Religion in den Vereinigten Staaten selten praktiziert wird, kennen nur eine Handvoll in Amerika geborener afrokubanischer Musikliebhaber das Trommeln und die Lieder.

Die traditionelle *rumba*, d.h. die nichtkommerzielle tiefafrikanische Straßenmusik, die in Kuba aus den *cabildos* – religiösen Gemeinschaften zur gegenseitigen Unterstützung – in den Unterklassen der Nachbarschaften der Schwarzen im späten 19. Jahrhundert hervorging, ist sehr weit verbreitet unter nordamerikanischen Folklore-trommlern.<sup>10</sup> Diese verschiedenen Rhythmus- und Tanzstile kamen in den fünfziger Jahren nach Nordamerika und sind heute immer noch von Bedeutung als Zeichen sozialer Zugehörigkeit und Identität. Man findet diese Musik hauptsächlich in informellen Umgebungen. In New York City zum Beispiel treffen sich seit mindestens 35 Jahren die *rumba*-Musiker an jedem warmen Sonntagnachmittag im Central Park, um zu trommeln, zu singen und zu tanzen.

Ältere Formen der *rumba*, wie z.B. die *yuka* oder *makuta*, werden gelegentlich von Folklore-Ensembles aufgeführt. Die am meisten verbreiteten Straßenstile sind *yambú*, *columbia* und vor allem *guaguancó*. *Rumba* wird gespielt auf Congas oder Holzkästen, die man *cajones* nennt. *Claves* geben eine *timeline*, die ausgeschmückt wird durch einen dichten Rhythmus, der mit *palitos* (Stöcken) gespielt wird. Darüber schaffen Ostinato-Trommler rhythmische Melodien und spielen Phrasen, die die Tanzbewegungen begleiten und leiten.

## 5. Populärmusik

Musikalische Einflüsse aus Kuba in New Orleans können ganz klar zurückverfolgt werden bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts, als zum ersten Mal die *habanera* populär wurde.<sup>11</sup> Aber Kubas rhythmische Bedeutung und die auf der Melodie balancierenden Konstruktionen, die diese Rhythmen inspirierten, sind viel älter. Schließlich stand New Orleans zwei Generationen lang, dem "Louisiana Purchase" von 1803 vorausgehend, unter spanischer Herrschaft. Ferdinand "Jelly Roll" Morton behauptete, dass ein "Spanish tinge" (spanischer Anklang) wesentlich für guten Jazz wäre. W. C. Handy, dem man zuschreibt, dass er den "St. Louis Blues" bekannt gemacht, wenn nicht sogar selbst komponiert hat, reiste mit seiner Band im Jahre 1900 nach Kuba und hörte dort zahlreiche Straßenbands.

---

<sup>10</sup> Vgl. Acosta (1991: 53-57).

<sup>11</sup> Vgl. Roberts (1979: 35-36).



Zwei frühe kubanische Jazz-Innovatoren waren der Flötist Alberto Socarras und Francisco "Machito" Grillo. Socarras, der 1927 nach New York kam, machte im darauf folgenden Jahr die vermutlich erste Jazzflöten-Aufnahme. Er ebnete den Weg für die Flötisten der fünfziger Jahre, wie zum Beispiel Bud Shank, Buddy Collette und Herbie Mann.<sup>12</sup>

Geboren und aufgewachsen im afrokubanischen Jesús-María-Distrikt von Havanna, kam "Machito" 1937 nach New York und baute das "Machito-Orchestra" 1940 auf. Die Gruppe triumphierte in New York. Am Anfang umfasste die Rhythmus-Gruppe der Band Klavier, Bass, Bongos und *timbales*, gespielt von Tito Puente. 1943, im selben Jahr, in dem Mario Bauzá "Tanga" schrieb, stieß der Congaspieler Carlos Vidal zu der Gruppe.<sup>13</sup>

Afrokubanischer Jazz gewann eine größere Zuhörerschaft, als 1946 Dizzy Gillespie, der mit Bauzá gearbeitet hatte, während beide Mitglieder des "Cab Calloway Orchestra" gewesen waren, auftrat. Eine kurze, wenn auch nicht unbedingt musikalisch integrierte Zusammenarbeit gab es mit dem kubanischen Trommler, *rumbero* und *arará*-Initiierten Chano Pozo. Gillespie und Pozo arbeiteten kaum zwei Jahre lang zusammen, bis zu Pozos Tod. Doch dies war schon genug. Pozos Einführung afrokubanischer Rhythmen brachte eine neue Kraft in den amerikanischen Jazz. Sein Gebrauch der Conga fügte einen neuen Klang hinzu.<sup>14</sup>

Es war ein Klang, der auch der große Big-Band-*Leader* von der Westküste, Stan Kenton, hörte, der einige von "Machitos" Perkussionisten bei seiner Aufnahme "The Peanut Vendor" von 1948 einsetzte. Später nahm er Johnny Richards' Stück "Cuban Fire Suite" von 1956 auf wie auch andere durch *Latin-Music* beeinflusste Stücke. "Machito" beeinflusste auch den Pianisten George Shearing, der weiterhin mit kubanischen Perkussionisten wie Willie Bobo, Armando Peraza und Mongo Santamaría arbeitete.

Etwa um dieselbe Zeit entwickelten New Yorker Bands unter der Führung von Marcelino Guerra und José Curbelo, bei dem auch Tito Rodriguez, Tito Puente und Carlos Vidal spielten, den frühen New

---

<sup>12</sup> Vgl. Birnbaum (1992: 25).

<sup>13</sup> Vgl. Salazar (1991: 28); Roberts (1979: 102).

<sup>14</sup> Vgl. Boggs (1992: 128-129).

Yorker *mambo*-Stil.<sup>15</sup> Um 1947 herum wetteiferten die Bands von Tito Rodríguez und Tito Puente mit “Machito” um die Spitzenauftritte in New Yorks Palladium, dem Savoy Ball Room und dem Apollo-Theater.<sup>16</sup>

Außerhalb der Latino-Kultur hat der in Matanzas geborene *Band-leader* Pérez Prado den *mambo* bekannt gemacht. Perez Prado machte seine Musik mit nordamerikanischen Popklängen etwas glatter, während er gleichzeitig das Niveau der musikalischen Energie mit dem Perkussionisten Mongo Santamaría hoch hielt. Prado erfreute sich von den späten vierzigern an durch die fünfziger hindurch einer ungeheuren Beliebtheit in den Vereinigten Staaten und in Mexiko.

Von Bedeutung waren auch die *charanga*-Ensembles, von denen das erste in Nordamerika 1952 wohl das nur kurze Zeit existierende “Orquesta Gilberto Valdés” aus New York war. 1956 sollte ihm das “Orquesta Nuevo Ritmo” aus Chicago folgen, das von dem kubanischen Schlagzeuger Armando Sánchez gegründet und später von Mongo Santamaría geleitet wurde. “La Dubonney” wurde 1958 von dem Pianisten Charlie Palmieri und dem Flötisten Johnny Pacheco gegründet.<sup>17</sup>

Das neueste hauptsächlich afrokubanisch beeinflusste nordamerikanische Genre ist *salsa*, ein Ausdruck der heute im Allgemeinen die gesamte populäre lateinamerikanische Tanzmusik bezeichnet. In verschiedenem Umfang umfasst *salsa* den kubanischen *son*, *mambo* und *chachachá*, wie auch Stile aus Puerto Rico, der Dominikanischen Republik und in geringerem Umfang auch aus dem Rest der Karibik und Brasilien. Das nordamerikanische Zentrum für *salsa* war New York, wo – kommerziell kräftig gestützt von den cleveren Vermarktern bei “Fania Records” – *salsa* der Kern der populären lateinamerikanischen Musik wurde.

In ihrer frühen Entwicklung wurde die *salsa* in engen Zusammenhang gebracht mit dem *barrio*-Distrikt, mit Themen der Arbeiterklasse, den afrokubanischen Religionen und einer aufkommenden lateinamerikanischen Militanz. Die Musik und die Lyrik waren hart, provokativ und eng verbunden mit der afrokubanischen Kultur. Wahr-

<sup>15</sup> Vgl. Salazar (1992: 10-12); Roberts (1979: 123-124).

<sup>16</sup> Vgl. Boggs (1992: 128-129).

<sup>17</sup> Andere wichtige Gruppen wurden vom Schlagzeuger Ray Barretto geleitet. Auch das “Orquesta Broadway” war in den sechziger und siebziger Jahren wichtig.

scheinlich als Folge kommerzieller Erwägungen wurde die Rhetorik jedoch seit den achtziger Jahren erheblich sanfter.

## 6. Schlussfolgerungen

Afrokubanische Musik in Nordamerika ist noch immer im Begriff, sich sowohl im Hinblick auf ihre Stile als auch auf die Ethnizität von Musikern und Publikum zu diversifizieren. Dieser Trend wird sicherlich anhalten.

Amerikanische Rock-Musiker sind sich oft nicht der lateinamerikanischen Wurzeln ihrer Musik bewusst, aber sie werden weiterhin ihren Einfluss spüren. Die einflussreichen, auf der *clave*-Technik basierenden Rhythmen und Melodien von Musikern aus dem Mississippi-Delta und New Orleans, wie zum Beispiel Bo Diddley, Antoine "Fats" Domino und ganz besonders Roy "Professor Longhair" Byrd, werden weiterhin gehört und imitiert werden.

Obwohl die Gegenüberstellung viel weniger dramatisch ist als in den vierziger Jahren, als die betreffenden Stile so deutlich verschieden waren, beeinflusst die afrokubanische Ästhetik auch heute noch den US-amerikanischen Jazz. Aus Kuba immigrierte Musiker wie zum Beispiel der Perkussionist Daniel Ponce, der Schlagzeuger Ignacio Berroa, der Saxophonist Paquito D'Rivera sowie der Trompeter Arturo Sandoval haben alle großen Einfluss auf den Jazz ausgeübt. Mittlerweile springt eine jüngere Generation von afrokubanisch beeinflussten Musikern und Musikforschern – zu denen die Perkussionisten Bobby Sanabria aus New York sowie John Santos und Michael Spiro von der Westküste gehören – mühelos zwischen religiösen und weltlichen Stilen hin und her, indem sie Neues und Altes, Traditionelles und Nichttraditionelles auf eine Art und Weise miteinander verwebt, die kreatives Neuland eröffnet und gleichzeitig an ihren Vorgänger erinnert.

Übersetzung: Paul Eßer

### Literaturverzeichnis

- Acosta, Leonardo (1991): "The rumba, the guaguancó, and tío Tom". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban perspectives*. Lanham, S. 49-73.
- Amira, John/Cornelius, Steven (1991): *The Music of Santería: Traditional Rhythms of the batá drums*. Tampa.
- Birnbaum, Larry (1992): "Cubano be, cubano bop: An interview with Leonardo Acosta". In: *Latin Beat* Nr. 5, S. 26.
- Boggs, Vernon (Hrsg.) (1992): *Salsiology: Afro-cuban Music and the Evolution of salsa in New York City*. New York.
- Friedman, Robert (1982): *Making an abstract World concrete: Knowledge, competence and structural Dimensions of Performance among batá Drummers in Santería*. Indiana University.
- Mason, John (1992): *Orin Orisa: Songs for selected Heads*. Yoruba Theological Archministry.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Salazar, Max (1991): "Machito, Mario and Graciela: Destined for greatness". In: *Latin Beat* Nr. 6, S. 25-29.
- (1992): "Who invented the mambo?". In: *Latin Beat* Nr. 9, S. 9-11.

**V**

**Kubanische Musik in der Welt**



Patrick Frölicher

**“Spiel noch einmal für mich, Habanero”.  
Die Rezeption Kubas und kubanischer Musik  
in Deutschland**

Die seit den achtziger Jahren verstärkt aufgekommene Debatte um die Musik “fremder” Länder und Volksgruppen, in der Regel unter dem Begriff “World Music” oder “Weltmusik” zusammengefasst, verdeckt die Tatsache, dass das Denken über “Fremde” und damit auch deren Musik, vermutlich so alt ist wie die Menschheit selbst.<sup>1</sup> Auch die europäische Rezeption kubanischer Musik begann bereits lange vor dem Boom des “Buena Vista Social Club” Ende der 1990er Jahre, nämlich im späten 19. Jahrhundert mit dem Erfolg der *habanera* in den europäischen Salons. Eine breite Aufmerksamkeit wurde der Musik der Karibikinsel aber erst mit dem *rumba*-Boom zu Beginn der dreißiger Jahre zuteil. Eine wichtige Rolle kam den zu diesem Zeitpunkt noch neuen Medien Radio, Schallplatte und Tonfilm zu, die dabei halfen, die Musik auch unabhängig von den Musikern über große Entfernungen zu verbreiten. Nicht zuletzt halfen US-amerikanische Revuefilme dabei, die *rumba* international bekannt zu machen. Der “King of Rumba”, Xavier Cugat, der bis heute als derjenige *Bandleader* mit den meisten Filmauftritten überhaupt gilt, war bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland bekannt.<sup>2</sup>

Überhaupt muss das Bild Kubas und der kubanischen Musik in Deutschland im Kontext des *rumba*-Booms in den USA gesehen werden. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts stand Kuba – obwohl nominell unabhängig – weitgehend unter der politischen und wirtschaftlichen Dominanz der USA. Vor allem nach Inkrafttreten der Prohibition stieg der Tourismus in Havanna stetig an. In kurzer Zeit wurde Kuba eines der beliebtesten Reiseziele für nordamerikanische Touristen, “ein tropischer Zufluchtsort, nur ein paar Stunden von zu Hause entfernt,

---

<sup>1</sup> Vgl. Müller (1997).

<sup>2</sup> Vgl. das Interview mit Götz Alsmann in diesem Buch.

an dem man sich über heimische Sitten hinwegsetzen konnte”.<sup>3</sup> Bei der Konstruktion dieses Bildes spielte Musik eine wesentliche Rolle. Seit Beginn der dreißiger Jahre war es zunächst vor allem die *rumba*, häufig auch in der wohl exotischer wirkenden Schreibweise *rhumba*, die die Aufmerksamkeit eines internationalen Publikums fesselte. Dabei darf nicht unbeachtet bleiben, dass gerade die wirtschaftliche Dominanz der USA über Kuba eine der Voraussetzungen dieser internationalen Entwicklung war, denn auch die kubanische Musikindustrie war seit ihrem Entstehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fest in US-amerikanischer Hand. Von US-Firmen produzierte Tonträger kubanischer Musiker waren in den dreißiger und vierziger Jahren in vielen Teilen der Welt im Umlauf, in allen Teilen Amerikas ohnehin, aber auch in Europa (zumindest bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs), Afrika und sogar in Japan.<sup>4</sup> In den USA entstand jedoch schon bald, nicht zuletzt unter dem Eindruck der auf die *rumba* folgenden Wellen von *conga* und *samba* sowie einige Jahre später auch *mambo* und *cha-cha-chá*, die Bezeichnung “Latin” für nahezu jede Form lateinamerikanischer Musik. Auch US-amerikanische Musiker, die stilisierte Versionen der jeweiligen Gattung spielten, fielen mit ihrer Musik unter diese Kategorie.<sup>5</sup>

Diese Tendenz zur Homogenisierung findet sich auch in vielen deutschen Texten zu Lateinamerika. Häufig wurden auch Notendrucke beliebter Stücke, die sich auf Lateinamerika bezogen, aus Unkenntnis mit unpassenden Bezeichnungen versehen. So wurden Lieder, die sich auf Kuba bezogen, mit “Calypso” oder “Tango” bezeichnet oder aber gleich mit Fantasiebezeichnungen versehen, die vor allem die Funktion hatten, exotisch zu klingen.<sup>6</sup>

Noch deutlicher wird diese Homogenisierungstendenz in den Texten vieler Lieder mit lateinamerikanischer Thematik. Derartige Texte sind Darstellungen der “fremden Anderen”. An dieser Stelle wird klar, dass die ethnologische Diskussion über die Darstellung der “Anderen”, der so genannten “ethnographischen Repräsentation”, keines-

<sup>3</sup> Vgl. Pérez Jr. (1999: 194).

<sup>4</sup> Vgl. für Lateinamerika Glasser (1995) und Waxer (2002); für Afrika Bender (2000) und Stewart (2000); für Europa (v.a. Frankreich und Spanien) Moore (1997, Kap. 6); für Japan Hosokawa (1999).

<sup>5</sup> Vgl. Pérez Jr. (1999: 214).

<sup>6</sup> Vgl. das Interview mit Götz Alsmann in diesem Buch zum Thema “Bumbara”.



wegs nur eine wissenschaftliche Debatte unter Fachleuten ist.<sup>7</sup> Natürlich kann und soll es nicht darum gehen, an Populärmusiktexte den gleichen Anspruch zu stellen wie an wissenschaftliche Fachliteratur. Dennoch sollte man sich klar machen, dass in der Regel die Stimme der Dargestellten, also hier der Lateinamerikaner, nicht zu hören ist. Texte **über** Lateinamerikaner sprechen eben auch meist **für** Lateinamerikaner. Was allerdings nicht etwa bedeutet, dass sie auch **zu** den Lateinamerikanern sprechen bzw. singen. Als besonders prägnantes Beispiel hierfür sei das von Katja Ebstein gesungene Lied "Ein Indiojunge aus Peru"<sup>8</sup> genannt, dessen erste Zeile lautet: "Ein Indiojunge aus Peru, der will leben so wie du".

Ob und wieso der Indiojunge tatsächlich so leben möchte, wie das freundschaftlich angesprochene deutsche Publikum ("du"), gibt der Text selbstredend nicht her. Hier gilt es als selbstverständlich, dass Indiojungen aus den Anden natürlich immer so leben wollen wie "du", also "wir" hier in Deutschland. Dass in den so genannten "unterentwickelten" Ländern vielleicht jemand nicht so würde leben wollen, passte nicht ins Weltbild der meisten vom Wirtschaftswunder verwöhnten Deutschen, denn bis in die achtziger Jahre hinein war "Unterentwicklung [...] das politisch korrekte Schlüsselwort jener Jahre für die entwertende Bezeichnung des anderen",<sup>9</sup> in diesem Fall "des Lateinamerikaners".

"Über andere zu reden heißt [aber auch], über sich selbst zu reden. Die Konstruktion des Anderen ist zugleich die Konstruktion des Selbst".<sup>10</sup> Dies wird in der Regel übersehen, wenn dem Schlager vorgeworfen wird, sich lediglich bekannter Stereotype ("Klischees") über die anderen zu bedienen und diese zu verstärken.<sup>11</sup> Es geht im Schlager natürlich nicht um eine "reale", wie auch immer aussehende Darstellung der anderen, sondern um eine Bestätigung der eigenen Identität, d.h. von Interpreten und Publikum. Dabei kann diese Identitätskonstruktion seit den zwanziger Jahren auch zunehmend unter Bezugnahme auf technische Reproduktionen "fremder" Musik stattfinden. Die Möglichkeit, Musik unabhängig von einem konkreten

<sup>7</sup> Vgl. Fuchs/Berg (1993).

<sup>8</sup> Musik: Christian Bruhn; Text: Georg Buschor (1974).

<sup>9</sup> Vgl. Dietrich (2002: 85).

<sup>10</sup> Vgl. Fuchs/Berg (1993: 11).

<sup>11</sup> Vgl. Dietrich (2002: 26-28).

Aufführungskontext auf zunehmend handlicher werdenden Tonträgern zu speichern, förderte die internationale Verbreitung. Doch

beim Überschreiten geographischer, sozialer und kultureller Grenzen werden musikalische Praxisformen neu formuliert. Zusammen mit verschiedenen Kräften der Produktion und Konsumption werden sie aus verschiedenen, manchmal widersprüchlichen Gründen, adaptiert oder angeeignet und mit anderen Bedeutungen versehen als sie an ihrem Ursprungsort hatten.<sup>12</sup>

Es liegt auf der Hand, dass die *rumba* und alle ihre folgenden Varianten kubanischer Musik für ein deutsches Publikum eine andere Bedeutung hatten (und haben), als für ein US-amerikanisches oder kubanisches. Damit also auf nach "Kuba", oder besser, in die kollektive deutsche Vorstellung dessen, was sich hinter diesem Namen verbirgt.

### 1. Erste Berührungen: die *rumba*

"Jeder Geiger, jeder Brummbass, alle Saxophone spielen heute Rumbas". So zitiert Helmut Günther aus einem zu Beginn der dreißiger Jahre populären Schlager.<sup>13</sup> Dies mag als Beleg gesehen werden, dass sich auch in Deutschland zu Beginn des neuen Jahrzehnts und trotz oder vielleicht gerade wegen der immer stärker werdenden weltweiten Wirtschaftskrise die unter der Bezeichnung *rumba* firmierende Musik großer Beliebtheit erfreute. In seiner *Geschichte des Gesellschaftstanzes* verweist Helmut Günther auf verschiedene Artikel, die sich vor allem dem Tanz dieses Namens widmeten.<sup>14</sup> Dabei erfolgte die Rezeption dieser Musik vor allem über den US-amerikanischen Musikmarkt, die bekanntesten Musiker in Europa waren auch diejenigen, die in den USA den größten Erfolg hatten, etwa die "Lecuona Cuban Boys" des kubanischen *Bandleaders* Ernesto Lecuona oder die Sängerin Rita Montaner. Beide traten zwar schon vor Beginn des großen *rumba*-Booms in den USA erfolgreich in Paris auf,<sup>15</sup> die Initialzündung zu diesem Boom aber gab der Auftritt des Orchesters von Justo "Don" Azpiazú 1930 auf dem Broadway. Das Lied, das für diesen Erfolg

<sup>12</sup> Vgl. Waxer (1994: 140).

<sup>13</sup> Vgl. Günther/Schäfer (1959: 295).

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Vgl. Moore (1997, Kap. 6).

steht und das auch in Deutschland häufig gehört wurde, war “The Peanut Vendour”.<sup>16</sup>

Der Boom der *rumba* in Deutschland war kurz, aber heftig: Bereits 1932 wurde sie als sechster Standardtanz in das Repertoire der Turniertänze aufgenommen und in vielen Tanzschulen gelehrt. In verschiedenen Zeitschriften, die sich dem Gesellschaftstanz widmeten, erschienen Artikel über den neuen Modetanz. Da jedoch praktisch von Beginn an ganz verschiedene kubanische Gattungen unter der Bezeichnung *rumba* kursierten, herrschte zunächst Verwirrung über die “korrekte” Schrittfolge, die man zu tanzen habe.<sup>17</sup> Das hinderte Willy Meisel nicht daran, seine Partnerin aufzufordern: “”Ruth, tanz heut’ mit mir kubanisch”. Dieses als *rumba* bezeichnete Lied erschien 1931 als Klavierbearbeitung.<sup>18</sup> Zur gleichen Zeit hingen wohl nicht nur im Berliner Wintergarten Plakate, die den Besuchern die korrekte Schrittfolge der *rumba* präsentierten.<sup>19</sup> Allgemein wurde die *rumba* wohl als Chiffre für “die Erotik Lateinamerikas”, und damit “Freiheit und Leichtigkeit” gedeutet.<sup>20</sup>

Die große Beliebtheit der *rumba* veranlasste 1932 die “Comedian Harmonists” dazu, sich in einem ihrer Lieder ironisch mit dem Boom des neuen Modetanzes auseinander zu setzen:

#### **Mein Onkel Bumba aus Kalumba**

Der Onkel Bumba aus Kalumba tanzt nur Rumba.  
Die große Mode in Kalumba ist jetzt Rumba.  
Sogar der Oberbürgermeister von Kalumba  
tanzt jetzt leidenschaftlich Rumba, Rumba, Rumba, Rum-ba.  
Was ist denn los in ganz Kalumba mit dem Rumba-Rumba?  
Die Politik ist ganz vergessen in Kalumba.  
Man ist vor Rumba ganz besessen in Kalumba.  
Man steht am Morgen auf und legt sich abends schlafen  
in Kalumba mit dem Rumba, Rumba, Rumba... Rum-ba.  
Was ist denn los in ganz Kalumba mit dem Rum-ba?<sup>21</sup>

<sup>16</sup> Vgl. Worbs (1963: 60).

<sup>17</sup> Vgl. Günther/Schäfer (1959: 295).

<sup>18</sup> Vgl. Stoll (1999).

<sup>19</sup> Vgl. Moore (1997: 158).

<sup>20</sup> Vgl. Dietrich (2002: 41).

<sup>21</sup> <[http://www.anum.tuwien.ac.at/~dirk/harmonists/lyrics.htm#der\\_onkel\\_bumba](http://www.anum.tuwien.ac.at/~dirk/harmonists/lyrics.htm#der_onkel_bumba)>, 2. September 2004.

Abgesehen von dem Umstand, dass der Tanz einer Geschlechtsumwandlung unterworfen wird, kann dieses Lied auch als Gesellschaftskritik gelesen bzw. gehört werden. Auf jeden Fall stellt sich doch die Frage, wieso der eindeutig deutsche Sänger einen Onkel, also einen Verwandten, in Kalumba hat? Das *rumba*-Fieber grassierte ja nun in Deutschland, wie allein der Umstand belegt, dass die „Comedian Harmonists“ auf Deutsch, also für ein deutsches Publikum, sangen. Hier war es aber nicht zuletzt die Politikverdrossenheit vieler Bürger, die den sich abzeichnenden Aufschwung der NSDAP und damit auch das baldige Ende des *rumba*-Booms begünstigte.

Wie dem auch sei, musikalisch hat zumindest „Mein Onkel Bumba aus Kalumba“ wenig mit kubanischer Musik zu tun, weder mit den Salon-*rumbas* im Stile der „Lecuona Cuban Boys“ noch mit der afrokubanischen Gattung dieses Namens. Bei diesem Stück der „Comedian Harmonists“ handelt es sich um ein typisches Lied der Gruppe, im mehrstimmigen Gesangssatz mit Klavierbegleitung.

Dass die aus Kuba stammende Musik auch zunächst noch explizit mit dieser Insel in Verbindung gebracht wurde, belegt nicht nur der bereits erwähnte Titel von Willy Meisel, sondern auch der folgende Text von Hans Hirsch aus dem Jahr 1932:

**Fahr' mit mir nach Kuba, Schatz<sup>22</sup>**

Fahr' mit mir nach Kuba, Schatz,  
wander' mit mir aus!  
Komm mit mir nach Kuba, Schatz,  
in ein Palmenhaus.  
Dort lebt man ganz herrlich,  
und man braucht nur sehr wenig Geld,  
denn den Kaffee und den Tabak  
pflückt man gleich vom Feld.  
Fahr' mit mir nach Kuba, Schatz,  
noch in diesem Jahr.  
Kuba ist der schönste Platz  
für ein Liebespaar.  
Ben Akiba hat schon Kuba  
ein Paradies genannt.  
Fahr' mit mir nach Kuba, Schatz,  
in das Rumbaland.

---

<sup>22</sup> Text: Hans Hirsch; Musik: Andrés Moltó.

Die beiden oben zitierten Liedtexte können somit als paradigmatisch für die Rezeption kubanischer Musik in Deutschland gelten. Auch hierzulande galt Kuba zunächst als tropisches “Paradies”, in dem es sich “herrlich” und mit “nur ganz wenig Geld” leben ließ. Die Stadt mit dem exotisch klingenden Namen “Kalumba” liegt jedoch “irgendwo”, also an einem nicht näher bestimmten Ort, eben dort, wo man lieber von morgens bis abends *rumba* tanzt, statt sich mit den wirklich wichtigen Dingen des Lebens zu beschäftigen.

Bereits hier deutet sich an, was sich dann nach dem Krieg fortsetzen sollte: Die einzelnen Länder Lateinamerikas wurden bzw. werden zum Teil bis heute häufig nicht weiter differenziert, in vielen Schlagertexten herrschte das Bild eines “exotischen Anderen” vor, einer homogenen Gruppe von Menschen, die eben ganz anders als man selbst sind oder waren. Dies galt nicht nur bis 1933 und nach 1945, sondern erst Recht und vermutlich in besonderem Maße während des “Dritten Reichs”. Zwar durften schon recht bald nach der Machtergreifung Hitlers keine *rumbas* mehr im Rundfunk gespielt oder auf Schallplatten produziert werden, in der kollektiven Vorstellung jedoch blieb lateinamerikanische Musik – wenn auch sporadisch – präsent. Exotische “Andere” eigneten sich eben hervorragend zur Abgrenzung und zur Bestätigung der eigenen, selbstverständlich für überlegen gehaltenen Identität.

In diesem Sinne ist der Film “La Habanera” mit Zarah Leander zu verstehen, der 1937 in die deutschen Kinos kam.<sup>23</sup> Das bekannteste Lied aus diesem Film ist der von Leander gesungene Titel “Der Wind hat mir ein Lied erzählt”, dessen orchestrales Arrangement etwas “la-

<sup>23</sup> “La Habanera” (wörtl. “aus Havanna stammend”) spielt trotz seines Titels auf Puerto Rico, der Film hat auch sonst mit Kuba nichts zu tun. Zarah Leander ist in der Rolle einer jungen Schwedin zu sehen, die auf der Karibikinsel dem Charme eines einheimischen Großgrundbesitzers, Don Pedro de Avila, erliegt. Nach der Hochzeit stellt sie jedoch bald fest, dass dessen Charme nur Fassade war: Eifersüchtig sperrt er seine Frau ein, die schließlich von ihrer großen Jugendliebe, einem Arzt, der zu Forschungszwecken auf die Insel kommt, befreit wird und mit ihm in ihre Heimat zurückkehrt. Es war der letzte von Detlef Sierck in Deutschland produzierte Film, unmittelbar nach Beendigung der Dreharbeiten kehrte der Regisseur seiner Heimat den Rücken, um in Hollywood seine Karriere als Douglas Sirk erfolgreich fortzusetzen.

teinamerikanisches Flair“ durch die *claves* bekommt und sich zwischen Tango und *habanera* bewegt.<sup>24</sup>

Bemerkenswert ist, dass die *habanera* aus dem 19. Jahrhundert und der Tango, der seine große Zeit in Deutschland bereits in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erlebte, bereits so fest im kollektiven Bewusstsein verwurzelt waren, dass nicht einmal die Nazi-Propagandisten daran Anstoß nahmen. Schon Ende der zwanziger Jahre gehörten etliche Tangos, in der Regel mit deutschen Texten, zum festen Repertoire beliebter Kabarett- und Revuesängerinnen, etwa der Berliner Claire Waldoff.<sup>25</sup> Auch der *habanera* begegnen wir in einer weiteren Version, die jedoch belegt, was ich soeben für den Tango ausgeführt habe. In “Große Freiheit Nr. 7” singt Hans Albers 1944 jenes Lied, dessen Melodie bereits zum geradezu “zeitlosen Klassiker” mutiert zu sein scheint, tatsächlich aber den Beginn der europäischen Rezeption der *habanera* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts markierte. Der Spanier Sebastian de Yradier komponierte “La Paloma” 1865 in Havanna, sein Stück avancierte jedoch in der Folgezeit zum wahren “Hit” in den Salons vieler europäischer Länder. Der Text zur Version von Albers in “Große Freiheit Nr. 7” war jedoch von Helmut Käutner eigens für den Film geschrieben worden.<sup>26</sup> Dem deutschen Publikum kam dieser Text allerdings erst nach dem Krieg zu Ohren, der Film war zwar noch in den letzten Kriegsjahren in Deutschland produziert, danach aber von den NS-Behörden zensiert worden.<sup>27</sup>

Was für Tango und *habanera* galt, traf für die *rumba* jedoch nicht zu: “Für Jazz, Jimmy, Slow-Fox, *rumba* und andere Negertänze ist im deutschen Rundfunk kein Platz. An deren Stelle hat der deutsche Rund- und Reihentanz zu treten”.<sup>28</sup>

So lautete der Erlass von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels 1935. Doch trotz der markigen Rhetorik war der Jazz, der ebenso wie der Tango Mitte der zwanziger Jahre nach Deutschland gekommen war, bis 1933 bereits so etabliert, dass trotz des Verbotes des “Niggerjazz” zahlreiche deutsche Tanzgruppen auch weiterhin Schla-

<sup>24</sup> Vgl. Dietrich (2002: 75-76).

<sup>25</sup> Vgl. Bemann (1987: 325).

<sup>26</sup> Vgl. Worbs (1963: 250-251).

<sup>27</sup> Vgl. Dietrich (2002: 80).

<sup>28</sup> Zitiert nach Kayser (1975: 26).

ger und andere populäre Lieder im Swing-Idiom spielten. Peter Wicke weist darauf hin, dass es zu einem großen Teil kommerzielle Interessen der einheimischen Musiker waren, die das Jazzverbot der neuen Regierung unterstützten. Viele sahen darin die Möglichkeit, sich die ausländische Konkurrenz vom Leibe zu halten. Dies erwies sich gerade aufgrund der durch die Wirtschaftskrise rapide gesunkenen Beschäftigungsmöglichkeiten für einheimische Musiker als angenehme Lösung. So erschien noch 1937 bei der Firma Telefunken eine immens erfolgreiche Aufnahme eines Stückes mit dem Titel "Karawane", produziert vom Tanz-Sinfonieorchester Peter Kreuder. Die Komponisten des Titels, der US-Afroamerikaner Duke Ellington und dessen puertoricanischer Posaunist Juan Tizol, wurden jedoch verschwiegen.<sup>29</sup>

Der *rumba* erging es nicht so gut wie dem Jazz: Die von Perkussionsinstrumenten und vom charakteristischen Rhythmus geprägte Musik klang zu sehr nach "Afrika" und somit nach "primitiver Negermusik". Demzufolge wurde versucht, sie weitestgehend zu unterdrücken, weshalb Hans Christoph Worbs das baldige Ende der *rumba* im NS-Deutschland konstatiert.<sup>30</sup> Aus heutiger Sicht scheinen aber zumindest an der Rigorosität dieser Feststellung Zweifel angebracht. Ohne das Vorgehen der NS-Kulturwächter verharmlosen zu wollen, lassen sich Hinweise darauf finden, dass sich bei weitem nicht alle exotischen Elemente vollständig aus der populären Kultur des "Dritten Reiches" entfernen ließen. Daher wurde versucht, diese Elemente so weit wie möglich negativ zu konnotieren. Auch Götz Alsmann vertritt die Meinung, dass es zumindest für deutsche Musiker relativ gefahrlos gewesen sei, "exotische" Instrumente wie Congas oder *maracas* zu verwenden.<sup>31</sup>

## 2. "Konjunktur-Cha-Cha" – Die Nachkriegszeit

Nur kurze Zeit nach dem Krieg trat die lateinamerikanische Musik aber auch in Deutschland wieder ins Rampenlicht. Mit den US-amerikanischen Truppen kam 1949 der Boom der brasilianischen *samba* nach Deutschland. Seit 1941 war die Brasilianerin Carmen Miranda in

---

<sup>29</sup> Vgl. Wicke (2001: 160).

<sup>30</sup> Vgl. Worbs (1963: 60).

<sup>31</sup> Vgl. das Interview mit Götz Alsmann in diesem Buch.

den USA zum Star avanciert, ihre *sambas* entsprachen den *rumbas* der weißen kubanischen Musiker der dreißiger Jahre insofern, als sie bereits stilisierte, dem Geschmack des weißen Publikums angepasste Versionen dieser Musik waren. Miranda hatte das Stück “Tico Tico” des brasilianischen Komponisten Zequinha de Abreu 1947 in dem Film “Copacabana” gesungen,<sup>32</sup> schon bald wurde es auch in Deutschland zu einem *Evergreen*.

Dabei wurde die *samba* jedoch keineswegs als brasilianisches Phänomen wahrgenommen, wie der folgende Text belegt:

**Oh La La<sup>33</sup>**

“Kennst du die Samba? ”  
 fragt Señor Gamba  
 die Señorita Rita im “Kubaner Tanzpalast”.  
 Die rief: “Ich kann das, in Haziendas  
 kriegt die Gebrauchsanweisung dafür jeder Gast”.  
 Erst kommt der rechte Fuß,  
 der linke Fuß, und der – o la la.  
 Das geht beim zweiten Mal,  
 beim dritten Mal bereits – so so la la.  
 Wenn es die Tochter kann,  
 fängt die Mutter an und dann die – O ma ma.  
 Man wackelt mit dem Bauch  
 und manchmal auch mit dem – Oh la la.  
 Das ist so spanisch  
 und so kubanisch,  
 das ist die Tanzmanie,  
 die ganz man nie  
 vermeiden kann.  
 Man schreit “Caramba”  
 und tanzt die Samba,  
 und wenn man fertig ist,  
 fängt man von vorne an.

In den fünfziger Jahren setzte sich dieser Trend, Musik aus so unterschiedlichen Ländern wie Kuba, Brasilien oder Peru als “lateinamerikanisch” wahrzunehmen, fort. Nacheinander kamen *mambo* und *cha-cha-chá* nach Deutschland, und auch die *rumba* erlebte ein Comeback. Diese hatte sich bereits während der dreißiger Jahre in Frankreich anhaltender Beliebtheit erfreut. 1932 berichtet der kubanische Schrift-

<sup>32</sup> Vgl. McGowan/Pessanha (1993: 185).

<sup>33</sup> Text: Karl Farkas; Musik: Michael Jary (1949). Zitiert nach Worbs (1963: 185-186).



steller Alejo Carpentier von einem Konzert in Paris, das über 2.000 Besucher anlockte.<sup>34</sup> Bis zum Zweiten Weltkrieg blieb die *rumba* in Frankreich populär, deshalb überrascht es nicht, dass das Comeback der *rumba* in den Tanzsalons nach Kriegsende vor allem französischen Tänzerinnen und Tänzern zu verdanken war. Der Franzose Pierre Jean Philippe Zurcher Margolie, kurz als "Pierre" bekannt, und seine Tanzpartnerin Doris Lavelle waren es, die als Tanzlehrer der *rumba* nicht nur vor, sondern insbesondere nach dem Krieg zu wachsender Beliebtheit verhalfen. Sie gehörten zu den ersten europäischen Tanzlehrern, die ab Ende der vierziger Jahre auch mehrmals persönlich nach Kuba reisten, um dort *rumba* tanzen zu lernen.<sup>35</sup>

Alle diese Tänze sind bis heute beliebt, seit 1963 gehören zwei von ihnen, *rumba* und *cha-cha-chá*, zum so genannten Welttanzprogramm, dass von dem Hamburger Tanzlehrer Gerd Hädrich und dem Engländer Alex Moore ins Leben gerufen wurde und seitdem als Grundlage für internationale Gesellschaftstanzturniere gilt. Bestimmte standardisierte Schritt- und Bewegungsfolgen wurden festgelegt, die bei diesen, in Deutschland vom 1922 gegründeten "Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverband" (ADTV) veranstalteten Turnieren eine Vergleichbarkeit gewährleisten sollen. Dabei blieben die Tänze zunächst noch an eine bestimmte Musikform geknüpft, was sich zu Beginn der sechziger Jahre dann ändern sollte. Zunächst aber stammten auch in Deutschland zwei der größten Erfolge lateinamerikanischer Musik nach dem Zweiten Weltkrieg von dem Kubaner Dámaso Pérez Prado, der vielen US-Amerikanern während der fünfziger Jahre als "mambo-König" bekannt war.<sup>36</sup> Sowohl mit der *cha-cha-chá*-Version des bekannten Liedes "Cherry pink and apple blossom white" als auch mit seiner Eigenkomposition "Patricia" hatte Prado 1955 bzw. 1958 Nr. 1-Hits in den deutschen *Single-Charts*. Mit dem zweiten Titel gelang im gleichen Jahr wie Pérez Prado auch Jörg Maria Berg ein großer Erfolg.

1959 spielte Rocco Granata seinen "Rocco-Cha-cha" und 1961 forderte das Hazy-Osterwald-Sextett sein Publikum zum "Konjunktur-Cha-cha" auf. Doch nach dem Verschwinden Kubas von der politi-

---

<sup>34</sup> Vgl. Carpentier (1932: 295).

<sup>35</sup> Vgl. Stoll (1999).

<sup>36</sup> Vgl. Pérez Firmat (1994: 84).

schen Landkarte des Westens geriet auch die kubanische Musik zusehends in Vergessenheit. Die Tänze *rumba*, *mambo* und *cha-cha-chá* hingegen gehören bis heute zum Repertoire jeder Tanzschule. 30 Jahre lang wurde hier jedoch nicht zu kubanischen Rhythmen getanzt, sondern zu anglo-amerikanischen *Popsongs*. Die Internetseite „Euro-dancers“ etwa empfiehlt für die *rumba* Terence Trent D’Arby’s „Sign your name“ oder aber „Sacrifice“ von Elton John, für den *cha-cha-chá* u.a. „Fuoco nel fuoco“ von Eros Ramazotti, „I’m outta Love“ von Anastacia oder „Sex Bomb“ von Tom Jones.<sup>37</sup> In den achtziger Jahren kam es mit dem Erfolg des Films „Dirty Dancing“ mit dem Hauptdarsteller Patrick Swayzee zu einer Wiederbelebung des *mambo*-Tanzfiebers. Die Musik zu diesem Film hat jedoch mit den kubanischen *mambos* der vierziger und fünfziger Jahre nichts zu tun.

Auch in den Texten deutscher Schlager spielte Kuba nur für kurze Zeit eine Rolle. 1956 besang Caterina Valente die „Fiesta Cubana“, im gleichen Jahr stellte Johnny Makulis in einem Schlager mit höchst rassistischem Text fest: „Auf Kuba sind die Mädchen braun“. 1958 war es dann erneut Caterina Valente, die in dem Film „...und abends in die Scala“ forderte: „Spiel’ noch einmal für mich, Habanero“. Komponist Heinz Gietz, der u.a. auch „Ohne Krimi geht die Mimi nie ins Bett“ schrieb, trug bei diesem Lied bereits dem neuen Boom einer exotischen Musik Rechnung: In der einige Jahre später erschienenen Klavierbearbeitung ist das Stück als „Calypso“ bezeichnet. Der Calypso aus Trinidad und Tobago wurde Ende der fünfziger Jahre von dem schwarzen Sänger Harry Belafonte zunächst in den USA, später auch international bekannt gemacht. Obwohl diese Musik aber aus der englischsprachigen Karibik stammt, handelt der Text von Kurt Feltz von einem Kubaner. Abgesehen von der Titelzeile finden sich freilich keine weiteren Bezüge zu Kuba, der Text handelt im Wesentlichen vom harten Schicksal des besungenen *habaneros*, dem freilich alle Unbilden des Lebens nicht das Singen vergehen lassen:

**Spiel noch einmal für mich, Habanero**<sup>38</sup>

Wer kennt der Tage Last,  
die du getragen hast?  
Wer kennt des Chicos Not und Leid?  
Wer kennt der Schatten Macht

<sup>37</sup> <<http://www.euro-dancers.de>>, 25. Juli 2003.

<sup>38</sup> Text: Kurt Feltz; Musik Heinz Gietz (1958).

in blauer Tropennacht?  
Wer kennt der Sterne Gunst und Neid?  
Spiel noch einmal für mich, Habanero,  
denn ich höre so gern dein Lied.  
Spiel noch einmal für mich von dem Wunder,  
das doch nie für dich geschieht.

Wolf Dietrich führt die kurzzeitige Popularität Kubas in Deutschland darauf zurück, dass Kuba als *de-facto*-Kolonie der USA nach dem Zweiten Weltkrieg wiederholt als Veranstaltungsort verschiedener internationaler Großkonferenzen in Erscheinung trat. Auch der Literaturnobelpreis für den lange Zeit in Kuba lebenden Schriftsteller Ernest Hemingway erhöhte den Bekanntheitsgrad der Insel.<sup>39</sup> Daher überrascht es nicht, dass auch deutsche Schlagertexter die Insel als Symbol für tropische Exotik für sich und ihr Publikum (wieder)entdeckten.

Zeitgleich begann auch von intellektueller Seite die Rezeption kubanischer Kultur, insbesondere der vermutlich als exotischer wahrgenommenen Kultur der Afrokubaner. Der Schriftsteller Janheinz Jahn übersetzte beispielsweise Gedichte des afrokubanischen Dichters Nicolás Guillén ins Deutsche. Zudem widmete sich Jahn auch in eigenen Veröffentlichungen verschiedenen Formen afrikanischer und afroamerikanischer Kultur. Dabei stütze sich Jahn vor allem auf die Veröffentlichungen des kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz, zu dem er zeitweise auch persönlichen Kontakt hatte.<sup>40</sup>

Doch Kuba war kaum wieder auf der musikalischen Landkarte des bundesrepublikanischen Nachkriegsdeutschlands aufgetaucht, als es auch schon wieder verschwand. Verantwortlich hierfür war erneut die Beeinflussung des deutschen Kubabildes durch die USA. Nach 1959, spätestens aber nach der Kubakrise 1962 bzw. dem bereits ein Jahr zuvor verhängten Handelsembargo der westlichen Welt gegen die Karibikinsel, verschwand Kuba weitgehend aus dem öffentlichen Diskurs in Deutschland. Mit Ausnahmen kleiner linker Gruppierungen, die mit dem sozialistischen Gesellschaftsmodell sympathisierten, spielte es im Bewusstsein der meisten Deutschen kaum noch eine Rolle. Selbst das weltweit berühmteste Lied aus dem Karibikstaat, die „Guantanamera“, kam erst durch Vermittlung des US-amerikanischen Folksängers Pete Seeger wieder zu neuem Ruhm. 1968 hatte die Sän-

---

<sup>39</sup> Vgl. Dietrich (2002: 121).

<sup>40</sup> Vgl. Jahn (1958, Kap. 3).

gerin Manuela einen kleinen Hit mit diesem Stück und belegte immerhin Platz 15 der deutschen *Single-Charts*. Die Verdrängung Kubas aus dem öffentlichen Diskurs schlug sich freilich auch hier nieder: In der 1999 erschienen Hit-Sammlung „HIT BILANZ – Die Deutschen Single-Charts auf CD-Rom“ vom Taurus-Verlag wird nicht etwa der Kubaner Joséito Fernández als Komponist genannt, sondern der bereits erwähnte Pete Seeger.

Der Verdrängung Kubas und der kubanischen Musik widerspricht auch nicht die Tatsache, dass sowohl Freddy Quinn als auch Mireille Mathieu 1961 bzw. 1973 jeweils einen Nr. 1-Hit mit „La Paloma“ hatten. Wie bereits im Fall Hans Albers gezeigt, war dieses Stück schon so lange in Deutschland populär, dass es überhaupt nicht mehr mit Kuba in Verbindung gebracht wurde.

Erst mit dem enormen Erfolg des „Buena Vista Social Club“ ab 1998 trat Kuba wieder verstärkt ins Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit, nicht zuletzt wegen der Öffnung der Karibikinsel zum Westen hin, ausgelöst durch den Zusammenbruch des so genannten „Ostblocks“ nach 1991. Vor allem die Musik wurde von den staatlichen Tourismusfirmen Kubas als Werbeträger für den einheimischen Fremdenverkehr entdeckt.

Kuba verschwand zwar von der musikalischen Landkarte, dafür blieb aber Lateinamerika als Inbegriff der Exotik in Deutschland auch während der Siebziger präsent. Die Gruppe „Los Paraguayos“ hatten einen großen Erfolg mit „El Condor Pasa“, und der in Deutschland bekannteste kubanische Musiker Roberto Zerguera, besser bekannt unter seinem Künstlernamen „Roberto Blanco“, hatte seine größten Erfolge mit Schlagern, die kaum etwas mit Kuba, zu tun hatten. In verschiedenen Fällen hatten sie zumindest etwas mit Lateinamerika zu tun, etwa der Titel „Samba si! Arbeit no!“. Derartige Titel spielen zwar einerseits mit den Sehnsüchten des deutschen Publikums – wer würde nicht lieber tanzen gehen als zu arbeiten? – tendieren aber auf der anderen Seite auch dazu, bekannte Stereotype über „arbeitsscheue Latinos“ zu verstärken.

### 3. Politische Liedermacher und *salsa*-Boom

In den siebziger Jahren kam es vor allem im Bereich der linken, politisch motivierten Liedermacher in Westdeutschland zu einem steigenden Interesse an der pan-lateinamerikanischen Bewegung des so genannten “Neuen Liedes”, der *nueva canción*. Hannes Wader sang beispielsweise mit explizitem Bezug auf die politischen Ereignisse um die Präsidentschaft Salvador Allendes in Chile “El pueblo unido” (Das vereinte Volk) und trat auch auf dem Festival des politischen Liedes in Ost-Berlin auf. Noch bevor er zwangsweise ausgebürgert wurde, schrieb Wolf Biermann in den siebziger Jahren noch einen deutschen Text zu der bekannten Revolutionshymne “Comandante Ché Guevara” bzw. “Hasta siempre, comandante” von Carlos Puebla.

Die *salsa* aus New York und anderen Großstädten der spanischsprachigen Karibik und Lateinamerikas gelangte in den siebziger und achtziger Jahren allmählich nach Deutschland, vor allem mit Immigranten aus verschiedenen lateinamerikanischen Ländern, zunächst zum großen Teil aus Chile. Wurde zunächst noch auf privaten Feiern getanzt, eröffnete Anfang der achtziger Jahre schließlich in Berlin der erste Club, das “Salsa” in Charlottenburg. Konzerte internationaler Größen der *salsa*-Szene wie Rubén Blades oder Celia Cruz sorgten dann für allmählich wachsende Beliebtheit in der noch geteilten Stadt, bevor dann nach dem Mauerfall der große Boom kam. Zahlreiche Kubaner aus der ehemaligen DDR bzw. nach der großen Auswanderungswelle aus dem Karibikstaat 1992/93 auch aus Kuba selbst sorgten für neue Impulse.<sup>41</sup>

Auch in anderen deutschen Städten, vor allem in denen mit großem Ausländeranteil wie Hamburg, Köln oder Frankfurt, entstanden lokale *salsa*-Szenen. In Köln etwa besteht zu Beginn des Jahres 2002 die Möglichkeit, praktisch jeden Abend in irgendeinem Klub der Stadt zu entsprechender Musik zu tanzen. Detaillierte Untersuchungen zur Entstehung dieser Szenen stehen aber bisher leider noch aus.

Bei beiden Musikformen, bei der *nueva canción* wie auch der *salsa*, ist ein wesentlicher Aspekt aber gerade der internationale Charakter der Musik, der dezidiert darauf abzielt, nationale Eigenschaften zugunsten einer bewusst internationalen, genauer pan-lateinamerikani-

---

<sup>41</sup> Vgl. Konieczka (2001).

schen Identität zu überwinden.<sup>42</sup> Zwar spielten in beiden Bewegungen kubanische Musiker bzw. kubanische Musikformen eine entscheidende Rolle, gemeinsam ist aber beiden auch der dezidiert pan-lateinamerikanische Gestus, der bewusst nationale Grenzen überschreiten will.<sup>43</sup>

Somit handelte es sich bei beiden Bereichen um Randaspekte, die vom öffentlichen Diskurs in Deutschland so gut wie nicht wahrgenommen wurden. Erst der beispiellose Erfolg des "Buena Vista Social Club" und die wachsende Beliebtheit der Insel als Reiseziel für deutsche Touristen, haben – wenn auch nur langsam – Kuba nicht nur in musikalischer Hinsicht wieder ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit gerückt.

### Literaturverzeichnis

- Bemman, Helga (1987): "Claire Waldoff und ihr Liedrepertoire". In: Schütte, Sabine (Hrsg.): *Ich will aber gerade vom Leben singen...: Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*. Reinbek, S. 316-342.
- Bender, Wolfgang (2000): *"Sweet Mother": moderne afrikanische Musik*. Wuppertal.
- Carpentier, Alejo (1932): "La consagración de nuestros ritmos". In: Ders: *Temas de la lira y del bongó*. Havanna.
- Dietrich, Wolf (2002): *"Samba Samba": eine politikwissenschaftliche Untersuchung zur fernen Erotik Lateinamerikas in den Schlagern des 20. Jahrhunderts*. Strasshof.
- Duany, Jorge (1984): "Popular Music in Puerto Rico: Towards an Anthropology of salsa". In: *Latin American Music Review*, Bd. 5, Nr. 2, S. 186-215.
- Fuchs, Martin/Berg, Eberhard (1993): "Phänomenologie der Differenz: Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation". In: Dies. (Hrsg.): *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Frankfurt/Main, S. 11-108.
- Günther, Helmut/Schäfer, Helmut (1959): *Vom Schamanentanz zur Rumba: Geschichte des Gesellschaftstanzes*. Stuttgart.
- Hosokawa, Shuhei (1999): "'Strictly Ballroom': the rumba in pre-World War Two Japan". In: *Perfect Beat*, Bd. 4, Nr. 3, S. 3-23.
- Jahn, Janheinz (1958): *Muntu: Umriss der neofrikanischen Kultur*. Düsseldorf.

<sup>42</sup> Für die *nueva canción* vgl. Schechter (1999: 428-434); für die *salsa* Manuel (1994).

<sup>43</sup> Der dezidiert internationalistische Diskurs der *salsa* ist von verschiedenen Autoren beschrieben worden, vgl. u.a. Rondón (1980), Duany (1984) oder Quintero Rivera (1998).

- Kayser, Dietrich (1975): *Schlager – Lied als Ware: Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart.
- Konieczka, Klaus (2001): "Die Preußen sind im Salsa-Fieber". In: *taz* (Berlin lokal) vom 15.9.
- Manuel, Peter (1994): "The soul of the barrio: 30 years of salsa". In: *NACLA report on the Americas*, Bd. 28, Nr. 2, S. 22-29.
- McGowan, Chris/Pessanha, Ricardo (1993): *The brazilian sound: Samba, Bossa Nova und die Klänge Brasiliens*. St. Andrä-Wörtern.
- Moore, Robin (1997): *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh.
- Müller, Klaus E. (1997): *Geschichte der antiken Ethnologie*. Reinbek.
- Pérez Firmat, Gustavo (1994): *Life on the Hyphen: the Cuban-American Way*. Austin.
- Pérez Jr., Louis A. (1999): *On becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture*. New York.
- Quintero Rivera, Angel (1998): *¡Salsa, sabor y control!! Sociología de la música "tropical"*. Havanna.
- Rondón, César Miguel (1980): *El libro de la salsa*. Caracas.
- Schechter, John (1999): "Beyond region: transnational and transcultural traditions". In: Ders. [Hrsg.]: *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*. New York, S. 424-457.
- Stewart, Gary (2000): *Rumba on the river: a history of the popular music of the two Congos*. London.
- Stoll, Richard (1999): *Rumba im Quadrat? Eine historische Betrachtung im Spiegel der Literatur*. Im Internet: <<http://staff-www.uni-marburg.de/~stoll/dtRumba.html>>, 22.03.2002.
- Waxer, Lise (1994): "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". In: *Latin American Music Review*, Bd. 15, Nr. 2, S. 139-176.
- (2001): "Record Grooves and Salsa Dance Moves: the Viejoteca Phenomenon in Cali, Colombia". In: *Popular Music*, Bd. 20, Nr. 1, S. 61-81.
- Wicke, Peter (2001): *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Frankfurt/Main.
- Worbs, Hans Christoph (1963): *Der Schlager: Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation – Ein Leitfaden*. Bremen.





## Interview.

### Eine deutsche Sicht: Götz Alsmann

Götz Alsmann (\*1957) ist Musiker und promovierter Musikwissenschaftler. Schon früh hat er eine Leidenschaft für lateinamerikanische Rhythmen entwickelt und sie sowohl in seiner Musik benutzt als auch alte deutsche Schlager mit diesen Rhythmen gesammelt.

*Beschäftigt man sich mit der Geschichte der Rezeption Kubas und kubanischer Musik in Deutschland, dann kommt man ziemlich schnell darauf, dass Kuba zwar irgendwie eine Rolle spielt, aber doch zumeist in einen Topf geworfen wird mit dem ganzen Rest Lateinamerikas.*

Genau, in dem Bewusstsein der hiesigen Musiker gab es ja nur irgendwie südamerikanische Musik. Wenn man also alte Aufnahmen aus der Vorkriegszeit hört, z.B. von Adalbert von Luczkowsky, wenn die sich schon mal eines lateinamerikanischen Rhythmus bedient haben, dann ist es doch meistens ein sehr selbst gebastelter "lateinamerikanischer" Rhythmus gewesen. Da stand dann auf den alten Schellackplatten auch "Rumba" oder "Carioca" oder "Conga", aber was war das eigentlich? Ulrich Tukur schreibt über seine lateinamerikanischen Songs immer "Bumbara" als Rhythmus. Ich habe ihn gefragt, "was ist denn 'Bumbara'?". Da hat er gesagt: "Wenn wir *Latin* spielen, dann klingt das immer wie 'bumbara, bumbara, bum'". Es war also sehr "Bumbara"-mäßig, was damals gespielt wurde. Es gibt die Nummer "Manuela-Mambo" von Peter Alexander aus den frühen fünfziger Jahren, oder "Mambo Maya" von Evelyn Künnecke, oder die "Tico Tico"-Version von Werner Müller. Nun ist das eine *samba*-Nummer, aber es kam unter dem Strich immer dasselbe heraus. Es gab ja auch keine oder fast keine wirklichen Perkussions-Spezialisten. Das musste dann halt irgendeiner machen. Der Mann, der die Bongos spielte, war meist noch der zuverlässigste, und dann kriegten halt irgendwelche Leute Rasseln in die Hände. Das ist so wie die alten Aufnahmen vom "Gerry Mulligan-Quintett" von 1950, wo seine Freundin

die *maracas* spielte. Damit hat sie es dann zwar in die Jazz-Lexika geschafft, aber es war trotzdem "grottig", was die da gemacht hat.

Die Aufgabe der lateinamerikanischen Perkussion wurde überhaupt nicht ernst genommen. Es wurde nicht erfasst, was sie wirklich bedeutete oder was das war. Die Klangfarbe als solche aber war sehr beliebt. Es gab schon eine *samba*-Welle in Deutschland, 1949, '50, '51. Es gab Fred Kingley und die "King-Coles" aus München, die – wie man am Namen schon hört – im Nat King Cole-Trio-Stil Humor und Jazz verbanden. Die haben sich dann ins Studio auch gerne für *samba*-Nummern Verstärkung geholt und Sachen gemacht wie "Kennst du schon den Rübezahl", "Der russische Salat" oder auch "Mañana" auf Deutsch. Die sahen sich allen Ernstes als *samba*-Spezialisten. Dann gab es eine ganze Musikergilde um Bully Buhlan herum, auch sehr viele RIAS-Musiker. Die haben "Wenn der Hein in Rio ist" gespielt, oder "Dein Herz ist aus Stein, Señorita", als eine Art *rumba-samba-mambo*-Gemisch.

Die Stücke, die vom Titel her "Mambo" hießen, hatten aber im Grunde den selben Rhythmus wie die Aufnahmen, die sie ein paar Jahre zuvor gemacht hatten, als es den *mambo* ja so offiziell noch gar nicht gab. Nun muss man ja unterscheiden, dass auch in der *Latin*-Musik *mambo* einerseits ein Rhythmus ist, aber auch ein Stil, ein *Sound*, der gar nicht immer unbedingt den *mambo*-Rhythmus haben muss. Die Hälfte der *mambos* von Pérez Prado sind *de facto* keine, haben aber den *Sound*, zum Beispiel die Art, wie die Trompeten gesetzt sind. Ich glaube, dass man in Deutschland sehr schnell durchschaut hat, wie der *Sound* funktioniert, aber leider überhaupt nicht, was den Rhythmus ausmacht.

*Inwiefern spielten Nachbarländer eine Rolle bei der Wahrnehmung lateinamerikanischer Musik in Deutschland?*

Man hat sehr viel nach Holland geguckt. Ich glaube, dass sehr viele deutsche Musiker das erste richtige *mambo*- oder *Latin*-Ensemble kennen gelernt haben, als sie José Maten hörten, der nach dem Krieg hier in Deutschland sehr oft auf Tournee war. Ich weiß nicht, was für Landsleute er und seine Sängerin Lilli Maten waren, aber es war eine Band, die von Holland aus operierte. Die war recht gut. Sie bestand aus Klavier, Bass und mehreren Perkussionisten. Sie spielten nicht

schlecht und haben sogar Zehn-Zoll-LPs gemacht, Anfang der fünfziger Jahre.

*Frankreich spielte dann so direkt nach dem Krieg wahrscheinlich zunächst weniger eine Rolle?*

Der beste französische *Latin*-Sänger war Henri Salvador, der später ein bekannter Chanson-Sänger wurde, er war zu der Zeit mit dem Orchester von Antony Ventura in Brasilien. 1940 oder '41 sind sie auf große Kreuzfahrt gegangen, dann brach der Krieg aus, und da sind sie lieber in Südamerika geblieben. Und Salvador war ja auch Karibe, er kam eigentlich aus Guadeloupe und hat dann in Argentinien viel Erfolg gehabt. Er hat z.B. dieses Lied geschrieben "Maria aus Bahia", das dann in Deutschland später von René Carroll gesungen wurde. Carroll hat auch viele *sambas* gesungen, obwohl er eigentlich eher ein Tango-Interpret war, zumindest sah er sich selbst so. Aber er hat auch ein paar *samba*-Nummern gesungen. "Maria de Bahia" ("Maria aus Bahia"), das war ein großer Hit für ihn und für viele andere, für Loni Kellner, für Willi Schneider, den berühmten "Schütt die Sorgen in ein Gläschen Wein"-Willi Schneider.

Ja, Frankreich hatte so eine Art mittelamerikanische Musikszene. Wenn man allerdings die Perkussion hört und das, was auf den lateinamerikanisch orientierten Aufnahmen von Serge Gainsbourg in den fünfziger Jahren gemacht wurde, dann muss man sagen, dass die auch nur mit Wasser gekocht haben. Das war oft der selbe fröhliche Dilettantismus wie in Deutschland.

*In den fünfziger Jahren gab es aber doch eine ziemlich große rumba-Welle, nicht nur in den französischen Tanzschulen?*

Ja, es gab den Jacques Ary und später Maïte Altery, die sehr hübsche Bossa-Nova-Stücke gesungen hat. Jacques Ary hat unter anderem einen "Abrusky Cha-chá" gemacht, und eine EP mit verschiedenen *conga*-Stücken, zum Beispiel "Conga Beso", die richtigen Xavier-Cugat-Hits also.

Es gab da auch noch einige andere, sicherlich gab es die *rumba*-Welle. Aber ich weiß nicht, ob diese Kapellen wirklich so viel für andere Künstler im Studio gearbeitet haben. Das müsste man noch erforschen. Das waren sehr geschlossene Ensembles, die dann ständig auch in irgendwelchen Nachtclubs in Saint Tropez aufgetreten sind.

Ich glaube nicht, dass sie viel Zeit im Studio mit anderen Künstlern verbracht haben.

Ich denke, der einzige, der es wirklich geschafft hat, in Europa mit Europäern auf einem ziemlich hohen Niveau eine wirklich gute *Latin*-Band zu leiten, war Edmundo Ros. Seine Band war Klasse. Er war Venezolaner und hatte schon als junger Mann eine Band in seiner Heimat. Dann ist er nach London gegangen und hat dort angefangen, *maracas* zu spielen und ein Orchester zu organisieren. Der hat es wirklich geschafft, die Leute sehr gut zu "coachen" und zu trimmen. Sie haben tolle Platten gemacht und hatten auch Riesenhits, z.B. "Boys and Girls Love Saturday Night" und Calypso-Stücke. Ob Ros oder Tito Puente oder Xavier Cugat, sobald ein neuer Rhythmus entstand, waren sie alle dabei. Es war ihnen ganz egal, wie der hieß oder woher der kam: Boogaloo, Bossa Nova, *rumba*, *samba*, *cha-cha*, ganz egal, sofort waren sie dabei: "Edmundo Ros goes Samba". Und dann wurde auch sofort eine "Wedding Samba" gesungen. Edmundo Ros war derjenige, der Europa offiziell mit der *samba* konfrontiert hat. Er hatte die definitive Version von "Tico Tico". Dieses "Va-ba-ba-boom", das ich auch einmal aufgenommen habe,<sup>1</sup> das ist auch von ihm. In den sechziger Jahren hat er dann LPs gemacht, auf denen er das Musical "Hair" praktisch komplett im *cha-cha-Groove* durchspielt. Ich habe von ihm eine Aufnahme von "Light my fire", das Doors-Stück, eine ganz grandiose Version, auch als *cha-cha-chá*, man kann ja alles als *cha-cha-chá* spielen. Er hat auch wunderbar gesungen. Ros hatte eine fantastische Art, mit drei Tönen zu singen, sehr sympathisch. Er sang so wie die *Bandleader*, die einfach mal so singen, die eigentlich etwas anderes machen, und die sich dann halb verschämt auch mal zum Mikrofon 'rüüberbeugen und ein bisschen singen. Das war herrlich bei ihm, denn er hatte sehr viel Charme und Witz. "Boys and Girls Love Saturday Night" fiel mir eben ein, weil das jetzt gerade wieder als *Single* herausgekommen ist und sogar in England wieder ein bisschen populär wurde. Ros hat eigentlich immer nur auf Englisch gesungen, das ist ja auch das Besondere. Er sah überhaupt gar keinen Grund, das englische Publikum zu verschrecken, indem er etwa Spanisch gesungen hätte. Zum Beispiel "Maladie d'amour" von dem eben erwähnten Henri Salvador, der bei dem Or-

---

<sup>1</sup> Vgl. Götz Alsmann: "Gestatten... Götz Alsmann", Motor Music 539439-2.

chester von Antony Ventura sang, dessen Pianist übrigens Paul Misra-ki war, ein großer französischer Komponist, der französische Mancini. Dieses Orchester hat u.a. "Maria de Bahia" gespielt, und nach ihrer Rückkehr nach Frankreich haben sie dann "Maladie d'amour", "Liebeskrankheit", produziert. Das haben dann andere internationale Interpreten als "Melody d'amour" aufgegriffen, das dann u.a. Perry Como und die "Mills-Brothers" und ich weiß nicht wer alles gesungen haben. Bei Dean Martin gab es die Nummer sogar als "Cha Cha Chá d'amour". Die britische Hit-Version kam dann wieder von Edmundo Ros, der fast immer auf Englisch gesungen hat. Ein verrückter Hund war das, ist er immer noch. Der ist schon steinalt. Inzwischen ist er sogar geadelt worden. Wenn übrigens in den fünfziger Jahren bei der Königin irgendetwas gefeiert wurde, dann hat dabei meistens das Orchester von Edmundo Ros gespielt und er hat da mit seinen *maracas* gestanden und Riesenstimmung verbreitet. Das Orchester bestand dann aus Männern in lateinamerikanischen Klamotten mit Stan Laurel-Gesichtern (lacht).

*Inwiefern war Ros mit seiner Gruppe auch in Deutschland bekannt?*

Eine der allerersten Langspielplatten von Decca, die es überhaupt in Deutschland gab, war von Edmundo Ros. Das waren Zehn-Zoll-Platten, die keine Bilderhüllen hatten, sondern so eine Graphik-Standard-Hülle. Ich habe so ein Ding, "Südamerikanische Rhythmen mit Edmundo Ros", darauf spielt er "Conga Brava", "Tico Tico", "Cumbana" und so weiter. Das muss eine der ersten drei oder vier Langspielplatten überhaupt gewesen sein, die es in Deutschland zu Beginn der fünfziger Jahre gab. Das war so eine Platte, die gab es nur in besseren Zahnarzt Haushalten und wurde nur dann aufgelegt, wenn die Kinder schon im Bett waren, das war schon sehr sündige Musik, heißblütig, gefährlich!

*Wobei man da ja heute eher schmunzelt.*

Ich nicht, ich nehme das ernst. Das heißt, ich schmunzele auch, aber auf einer anderen Ebene, auf einer liebevollen Ebene.

*Aber um noch einmal auf Kuba zurückzukommen, das taucht ja zumindest bis 1959 immer mal wieder auf, auch in einigen Schlagertexten. Vor dem Krieg, aber auch danach, z.B. bei Caterina Valente, "Spiel noch einmal für mich, Habanero".*

Das war aber musikalisch mehr ein Tango, oder?

*In der Notenausgabe, die ich gefunden habe, steht sogar Calypso drüber.*

Na ja, da muss man einfach sagen, wenn in den Notendruckten irgendeine Gattungs- oder Rhythmusbezeichnung stand, dann war dies immer nur eine vage Ahnung. Das ist das, was man als Quintessenz behalten muss. Das ist so wie später der erste deutsche Punk-Rock auf Schallplatte, "Big Balls and the Great White Idiot" aus Hamburg. Später haben sie zugegeben, dass sie zu dem Zeitpunkt, als sie diese Platte gemacht haben, noch nie eine englische Punk-Rock-Platte gehört hatten. Die haben sich nur vorgestellt, es müsste genau so sein.

*Das passt wieder zu dem, was wir schon gesagt haben, dass zwischen den einzelnen Ländern Lateinamerikas nicht weiter unterschieden wurde.*

Das Interessante ist ja, dass das Land, das uns den Tango geschenkt hat, Argentinien, in der späteren Entwicklung der lateinamerikanischen Musik praktisch keine Rolle spielt, weil es da keinen nennenswerten Anteil schwarzer Bevölkerung gibt. Die Liste ließe sich endlos fortsetzen: Da wird zum Beispiel "Jambalaya" gespielt, ein *Country*-Song von Hank Williams, und im deutschen Text heißt es "In Peru, in Peru, in den Anden, Jambalaya sagt der Señor und dann küsst er". Aber "Jambalaya" ist ein Eintopf-Gericht aus Louisiana. Warum soll der *Señor*, bevor er küsst, "Eintopf" sagen? Kann mir das einer erklären? Das weiß kein Mensch.

*"Tipi, tipi, tipso beim Calypso"....*

"...ist dann alles wieder gut, ja das ist mexikanisch". Das ist doch Weltklasse, oder? Übrigens ganz interessant: Mexiko spielt ja auch kaum eine Rolle, in der lateinamerikanischen Musik. Mexiko hat seine eigene Musik mit Harfe und Gitarren oder auch "Mariachi". Aber in dem, was wir heute unter *Latin*-Musik verstehen, kommt es praktisch

nicht vor. Aber natürlich war Juan García Esquivel, der Ausnahme-Arrangeur, Mexikaner, und Pérez Prado hat zumindest große Teile seiner Karriere in Mexiko gemacht. Vielleicht ist das auch der Grund, warum er die lateinamerikanischen Rhythmen über weite Teile seiner Karriere überhaupt nicht gepflegt hat. Er hat ja häufig so einen komischen Gitarren-*shuffle* gespielt, vielleicht ist das auch der mexikanische Einfluss. Aber Esquivel, der ja die *Latin*-Musik auf noch ganz andere Höhen gelockt hat, war wirklich Mexikaner. Es gibt eine berühmte LP von den "Ames-Brothers", "Saludos Amigos", auf der sie Spanisch singen, da hat Esquivel die Arrangements geschrieben, und das ist wirklich eine knackige *mambo*- und *cha-cha*-Platte, mit einer super "Quizás, quizás"-Version.

*Diese ganzen Klassiker, wie eben "Quizás, quizás" etc., die hat ja so ziemlich jeder, der etwas auf sich hielt, einmal gesungen oder gespielt.*

Ja, das wurde von jeder Tanzkapelle verlangt. Ich habe zum Beispiel Notendrucke von Ralph Maria Siegel. Der hatte ja quasi die Planstelle für die Eindeutschung von *Latin*-Nummern. "Cuando vuelve a tu lado", "What a difference a day made", auf Deutsch dann von ihm: "Mit den Augen der Liebe", oder "Bésame Mucho", woraus er "Tausend Mal sollst du mich küssen" gemacht hat. Das ging ja sogar so weit, dass er hinterher nicht genug *Latin*-Stücke hatte, und Pseudo-*Latin*-Stücke zurückgriff, zum Beispiel hat er Duke Ellingtons "Caravan" eingedeutscht. Das wurde aber nie auf Platte gebannt. Ich habe einen Notendruck von 1957, da war das Ding aber schon zwanzig Jahre alt. Meine Version von dem Lied mit diesem deutschen Text ist jetzt die erste auf Platte gebannte überhaupt. Das wurde produziert, weil es einen großen Bedarf bei den Tanzkappellen gab. Man musste den Sängern halt etwas in die Hand geben, damit sie im Stande waren, solche Nummern zu singen, auch wenn sie kein Englisch oder Spanisch konnten. Damals wurden ja noch richtig viele Noten verkauft, und da hat Ralph Maria Siegel eben ein Riesengeschäft gemacht mit diesen eingedeutschten *Latin*-Nummern.

*Wirklich erstaunlich, dass es davon kaum Tonträger gibt.*

Ja, zu wenige. Erstaunlich wenige. Ich habe viele von den alten Meistern interviewt. Da habe ich einen Mann kennen gelernt, der war in

Münster nach dem Krieg bis in die fünfziger Jahre professioneller Hawaii-Gitarrenspieler. Er erzählte, dass sie damals auch *Latin*-Nummern gespielt haben. Da hatte er so ein altes Rohr, das er extra von einem Klempner gekauft hatte. Das hat er oben und unten zugeklebt, ein paar Erbsen reingetan, dann setzte er sich einen Sombrero auf, legte seine Blumenkette ab und mutierte binnen Sekunden vom Hawaii-Gitarristen zum Perkussionisten. Und in den Bars, in der "Colibri-Bar" oder wie die so hießen, da waren die Leute alle ganz scharf auf dieses Schüttelrohr. Die steckten ihm dann einen Fünfer zu, und dann durften sie alle mal am Rohr schütteln, und er hatte noch einen schönen kleinen Nebenverdienst als Schüttelrohrverleiher.

*Das mit der Latin-Musik ging doch in Deutschland so etwa in den zwanziger Jahren mit dem Tango los, richtig?*

Früher. Der Kaiser hat den Tango in Berlin zeitweilig schon verbieten lassen. Das muss also schon um 1900 gewesen sein.

*Davor gab es ja auch schon die habanera, gegen Ende des 19. Jahrhunderts.*

Ja, und den *paso doble*. Klar, diese Wahrnehmung spanischer und lateinamerikanischer Rhythmik, die war von Anfang an sicherlich da.

*Und richtig ging es dann aber erst mit dem Radio und den Schallplatten los, eben in den zwanziger Jahren.*

Ich glaube, dass für Deutschland auch die amerikanischen Revuefilme sehr wichtig waren. Xavier Cugat war definitiv in Deutschland schon vor dem Zweiten Weltkrieg bekannt. Und der ist ja der *Bandleader* mit den meisten Filmauftritten überhaupt in der Filmgeschichte. Sogar in Stummfilmen kann man ihn schon sehen.

*Dann ging das ja zunächst mit der rumba los, in den dreißiger Jahren.*

Danach die *conga*. Die *conga* war eine große Mode, weil sie so leicht zu tanzen war, dieses "One-two-three-kick", wie im Film "Hellzapoppin'" von 1941 zu sehen. Die *conga* produzierte ja auch den ersten richtigen *Popstar* der *Latin*-Musik in den USA, Desi Arnaz. Das war eine richtig große Nummer.



*Aber conga kam ja in den USA zu einer Zeit auf, als das in Deutschland schon verpönt war.*

Aber das ist ja die Ambivalenz der Nazi-Zeit. Es ist ein populärer Irrtum, dass der Jazz im Dritten Reich grundsätzlich verboten war. Das ist ja wohl mittlerweile hinlänglich bekannt. Man lief kaum Gefahr für Leib und Leben, wenn man sich ein buntes Hemd anzog und die *rumba*-Nüsse schüttelte. Wichtig war, dass man nicht Englisch sang, denn erst die englische Sprache machte Musik für die NS-Kulturignoranten zum Jazz. Das hat ganz gut funktioniert in Deutschland.

*Aber das galt natürlich nur für deutsche Musiker? Für ausländische ja wohl kaum? Oder gar dunkelhäutige?*

Es gab jede Menge UFA-Revuefilme, in denen ein lustiger schwarzer Mann die Trommel schlug. Die wurden ja auch nicht extra alle aus dem Kongo eingeflogen, die liefen in Hamburg oder Berlin herum, das waren Weltstädte, und da gab es halt auch ein paar Schwarze. Erst später, als der deutsche Film "Stern von Afrika" [1956] gedreht wurde, musste man extra nach Madrid gehen, um Schwarze zu finden. Da war es dann Roberto Blanco, der in dem Film auf der Trommel tanzt. Damals war er noch Medizinstudent in Madrid. Eine wunderbare Tanzszenen, ein extrem muskulöser Roberto Blanco tanzt auf einer riesigen Trommel, super Szene.

*Der einzige Film, auf den ich bei meinen Recherchen gestoßen bin – ich bin sicher, es gibt noch viel mehr, aber dieser war wohl einer der erfolgreichsten –, in dem Lateinamerika eine Rolle spielt, ist "La Habanera" mit Zarah Leander. Aber "Der Wind hat mir ein Lied erzählt" ist dann auch wieder eine Art Tango.*

Ja, man fragt sich, was das eigentlich ist. Das ist so eine Art Tango, aber da werden auch kräftig die *claves* und die *maracas* geschlagen. Das Klangbild soll wohl moderner sein. Aber es lief dann doch wieder auf einen mutierten Tango hinaus.

Ingesamt glaube ich, dass Lateinamerika in der Fantasiewelt der Deutschen keine große Rolle gespielt hat, zumindest in der frühen Zeit, vor dem Zweiten Weltkrieg. Ich glaube, dass man mehr Lieder über die Weiten Russlands geschrieben hat, als über die Strände Südamerikas. Obwohl, die berühmte René-Caroll-Nummer "Am Zucker-

hut, am Zuckerhut, da geht's den Señoritas gut", natürlich Weltklasse ist. Aber das war auch schon wieder ein bisschen später, Ende der vierziger Jahre.

Das Interview führte Patrick Frölicher im Juli 2003  
in Duisburg.

Guido Bimberg

## ***Cha-cha-chá* und die Preußen. Kubanische Musik und die DDR**

Auf den ersten Blick erscheint im Nachhinein das Phänomen kubanischer Musik in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) kurios: Diese weltoffene, mitreißende, dem Leben mit so viel Weisheit gegenüberstehende Musik konnte doch in dem von vielen heute als so stocksteif, kleinproletarisch und stalinistisch-dirigistisch verwaltete Kolonie des Sowjetimperiums begriffenen Mitteldeutschland (Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern)<sup>1</sup> keinen Platz haben?

War es vorstellbar, dass *salsa*, *cha-cha-chá*, *merengue*, *son*, *rumba*, *trova* und *nueva trova*, *danzón* und *mambo* auch in einem Land erklangen, dessen historische Bewertung sich heute in Bezug auf musikalische Bereiche im allgemeinen Bewusstsein eher auf das Abspielen scheinbar fröhlicher Marschmusik und Parteitagschoräle sowie russische Balalaika-Folklore begrenzt?

Wie vereinbarte sich die Kommunismus-Auffassung einer aus gutbürgerlichen Häusern kommenden Guerilla-Truppe des ideologischen “*mañana*” im karibischen Kuba unter Leitung von Fidel Castro und Ché Guevara mit dem preußischen Pflichtbewusstsein einer zu Staats-

---

<sup>1</sup> Der Begriff “Mitteldeutschland” wird hier im kulturgeschichtlichen Rahmen unter Bezugnahme auf die mitteldeutschen Kernlande des Deutschen Reichs seit dem Hochmittelalter und bis in die Repräsentanz der Gegenwart hinein verwendet. Die zurzeit häufig gebrauchte politische Bezeichnung “Neue Bundesländer” ist unter kulturgeschichtlicher Bewertung nicht tragbar angesichts der mit diesem Territorium verbundenen nahezu tausendjährigen Kulturgeschichte im Zentrum Deutschlands. Völlig verbietet sich unter wissenschaftlichem Blickwinkel für dieses Territorium die Transitions-Bezeichnung “Ostdeutschland”, deren Herkunft in ihrer offenbar bewusst fälschlichen Anwendung auf das mitteldeutsche Territorium in der ideologischen Projektion der stalinistischen Expansions-Strategie als Folge der Abkommen von Tiflis und Jalta mit entsprechender Nachwirkung zu Zeiten der Sowjetischen Besatzungsmacht zu finden ist, mit dem damaligen Ziel, die West-Verschiebung der Grenzen des damaligen sowjetischen Reichs seit 1939 zu Lasten der Ukraine, Litauens, Polens und Deutschlands nach 1945 propagandistisch zu bemänteln.

männern herausgeputzten Satrapen-Führung aus Dachdeckern, Mauern, Schlossern und Hausmeistern im Kerngebiet deutscher Kultur und Effizienz-Tradition, ließe sich aus zahlreichen heutigen Geschichtsklitterungen erfragen.

Der ehemalige Deutschland-Student Fidel Castro mit Bart und Tarnanzug auf der einen Seite und auf der anderen die gesetzten Herren Walter Ulbricht und Erich Honecker passten nicht so recht auf ein gemeinsames Bild sozialistischer Brüderlichkeit, sowohl personal als auch in ihrer jeweiligen kulturhistorischen Orientierung, könnte man meinen.

Alles weit gefehlt? Sowohl als auch, müsste man bei näherem Blick zugeben, denn die historischen Situationen waren anders, als manch Interpret sie heute gern ohne nähere Detailkenntnis und historisches Gesellschaftsverständnis und damit auch historisches Musikverständnis darstellt. Wie aber war es dann?

In der DDR gab es in Bezug auf Kuba mehrere Blickwinkel und Aktivitäten, die nicht immer im großen Rampenlicht zu sehen waren, dennoch aber ein großes Publikum hatten. Die nachfolgende stichwortartige Übersicht kann daher nur einen ersten Einblick vermitteln und auf weitere nunmehr anlaufende Forschungsarbeit auch zu diesem Bereich kubanischer Musik in der Welt in Vergangenheit und Gegenwart verweisen.

### **1. Kulturgeschichte pur**

Zum Ersten nahm die DDR in ihrem Traditionsverständnis vom humanistischen Erbe der Vergangenheit im Sinne der Hegelschen Aufklärung selbstverständlich die klassischen Beziehungen zwischen Deutschland und Kuba sehr ernst.

Immerhin weilte Alexander von Humboldt zweimal (1800 und 1804) auf der Insel, schrieb unter anderem den noch heute lesenswerten *Politischen Essay über die Insel Kuba*<sup>2</sup> und wurde als einer der letzten großen Universalgelehrten des europäischen Abendlandes auch in der DDR hoch geschätzt. Die Ost-Berliner Universität bekam den Namen von Alexander und Wilhelm von Humboldt und vermittelte

---

<sup>2</sup> Vgl. C. Bimberg (1984: 23-42).

damit zugleich ein Zeichen der auf klassische Werte und konstruktiv konservatives Traditionsbewusstsein orientierten Kultur-Staatsdoktrin.

Im Gegensatz zur Zerschlagung der klassischen Bildungswerte in Schule, Universität und Gesellschaft im Gefolge der Achtundsechziger in der alten Bundesrepublik Deutschland blieb die Bezugnahme auf die großen Kulturleistungen des deutschen Volkes in der DDR bis zu ihrem Ende 1989 unverzichtbarer Bestandteil der staatstragenden Ideologie und damit auch der öffentlichen Kultur und des Bildungswesens.<sup>3</sup>

Für die Bewertung von Alexander von Humboldt bedeutete dies eine umfassende Beschäftigung mit seiner Persönlichkeit und seinem Schaffen wie auch für die von ihm beschriebenen Sachverhalte, und so eben auch für Kuba.

Kuba war für die DDR darüber hinaus auch in anderen Bereichen humanistischer Erbe-Proklamation wichtig: Persönlichkeiten wie José Martí, Fernando Ortiz oder Alejo Carpentier y Valmont erfuhren in der DDR ausführliche wissenschaftliche und künstlerische Würdigungen.<sup>4</sup>

In dieser klassischen Traditionslinie stand auch die Rezeption herausragender Komponisten<sup>5</sup> aus Kuba: Esteban Salas y Castro, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, José Ardévol, Enrique Gonzales Manticí, Harold Gramatges, Carlos Fariñas sowie Juan Blanco Vater und Sohn und Leo Brouwer fanden in der DDR gebührende Aufmerksamkeit. Ihre Werke wurden aufgeführt, musikwissenschaftlich analysiert und einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>6</sup>

## 2. Musik und Revolution

Eine zweite Bezugslinie der DDR zu Kuba ergab sich aus der kubanischen Revolution von 1959/1960. Die DDR ergriff damals an der Seite der Sowjetunion als treuer Bündnispartner des Warschauer Vertrages sofort für die neue revolutionäre Regierung Partei. Das war zunächst nichts Besonderes, da auch die Vereinigten Staaten von

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Analysen bei G. Bimberg (1997: 115-123).

<sup>4</sup> Vgl. G. Bimberg (1984: 35-47).

<sup>5</sup> "Verbum hoc 'si quis' tam masculos quam feminas complectitur" (Corpus Iuris Civilis Dig. L, 16, 1).

<sup>6</sup> Eine umfangreiche Studie zu dieser Thematik ist in Vorbereitung.

Amerika zunächst das neue Kuba und Fidel Castro anerkannten. Erst im Laufe der Zuspitzung des Kalten Krieges und der Auseinandersetzungen zwischen den Administrationen von John F. Kennedy und Nikita Chruschtschow um die Stationierung sowjetischer Atomraketen auf Kuba wurde auch für die DDR die Unterstützung des neuen Kuba und Fidel Castros zur politischen Blutsbrüderschaft. „Hände weg von Kuba“ war ein in den frühen sechziger Jahren vielfach geübter Spruch auf politischen Demonstrationen in der DDR und in der Alt-Bundesrepublik. Dieses politische Engagement führte auch zu einer weiteren Öffnung für die kulturellen Besonderheiten der Karibikinsel.

So entstand die heute womöglich mitunter als sehr eigenartig empfundene Situation, dass in der DDR Anfang der sechziger Jahre auf der einen Seite gegen die Beat- und Rockmusik aus Westeuropa Stellung bezogen wurde (in ungebildeter Verkennung, dass damals gerade diese Musik aus dem gesellschaftlichen Protest der unteren Klassen der damaligen Gesellschaftsstrukturen, insbesondere der so genannten Arbeiterklassen Westeuropas, wesentliche Anregungen erfuhr), andererseits aber die mindestens ebenso aufreibende, lebensbejahende Karibikmusik aus Kuba immer häufiger zur Aufführung gelangte.

Ganz zu schweigen davon, dass gerade diese Karibikmusik zu den wesentlichen Quellen und Anregungen der damals seitens der herrschenden Stalinismus-Ideologie als kapitalistisch gezeichneten Beat- und Rockmusik gehörte. Dass sich dabei die zunächst weitgreifende Ablehnung von Rock und Pop durch die stalinistische DDR-Administration mit der Ablehnung durch die damalige kleinbürgerliche Führungsschicht der Alt-Bundesrepublik traf, war ein zusätzliches Kuriosum. Ende der sechziger Jahre fand allerdings in diesem Bereich sowohl in der Kulturpolitik der Alt-Bundesrepublik als auch der DDR eine totale Kehrtwende statt, die zu einer vielfachen Blüte von Beat- und Rockmusik in beiden Teilen Deutschlands führte – aber das ist ein anderes Thema.

Die politischen Bindungen zwischen der DDR und Kuba erbrachten zunächst auch für die klassischen Musikbereiche neue Anregungen. Kubanische Thematik und kubanische Musik wurden nicht mehr nur als herausragende Schöpfungen hervorragender Künstler angesehen, sondern auch als Botschaften neuer gesellschaftlicher Bewegungen.

Wie sehr auch in der gesamtdeutschen Musikszenen eine politische Identifikation mit der revolutionären Erneuerung in Kuba stattfand, macht das Beispiel Hans Werner Henze deutlich: Henze wurde bei Aufhalten in Kuba zu zwei Werken inspiriert. In „El Cimarrón“ (Text von Hans Magnus Enzensberger nach Miguel Barnet) ging es um die von vier Musikern darzustellende Lebensgeschichte eines kubanischen Negersklaven. In „La Cubana“ wird das Leben einer Unterhaltungskünstlerin im kapitalistischen *Show-Business* auf Kuba vor 1959 beschrieben (Text ebenfalls Hans Magnus Enzensberger nach Miguel Barnet). Beide Stücke kamen noch im Jahr ihrer jeweiligen Entstehung auf der repräsentativen Bühne Neuer Musik im Apollo-Saal der Staatsoper zu Berlin (Ost) zur Aufführung in der DDR, zu der auch zahlreiches Publikum aus dem damaligen West-Berlin und West-Deutschland anreiste.

Eine weitere Rezeptionsebene ergab sich in diesem Zusammenhang aus sehr politischen Bestrebungen innerhalb der DDR: Die mit der westdeutschen Ostermarschbewegung seit den sechziger Jahren ins Leben gerufene Protestbewegung der jungen Generation der Acht- und sechziger gegen die in West- wie Mitteldeutschland regierende ältere Generation wurde in der DDR in die so genannte Singebewegung kanalisiert. Singeklubs wie der vom Zentralrat der Freien Deutschen Jugend (FDJ) unterstützte Oktoberklub in Ost-Berlin sprossen überall wie Pilze aus dem Boden. Solche musikbegeisterten Jugendklubs suchten sich für ihre politisch motivierten Darbietungen – u.a. beim alljährlichen Berliner Festival des Politischen Liedes – sehr gern dazu passende oder zumindest für passend empfundene Musik aus den mit der DDR über das Diktat der Sowjetunion verbundenen sozialistischen Ländern aus sowie von so genannten progressiven Bewegungen in Lateinamerika, Afrika und Asien. Insbesondere Musik aus Kuba und aus Chile gelangte deshalb seit den sechziger Jahren auch in weit gefassten politischen Musikmotivationen auf Bühnen der DDR. Dazu gehörten zwar auch politische Kampflieder, mehr aber die auf Zwischenstimmungen setzenden lyrischen Stücke des kubanischen *son* und der *nueva trova* eines Pablo Milanés und Silvio Rodríguez.<sup>7</sup> Die

---

<sup>7</sup> Über diese Konzerte wurde in den DDR-Tageszeitungen meist sehr ausführlich berichtet. Vgl. zum Beispiel die Artikel „Mit Gesang im Kampf“ und „Kubas Botschafter des neuen Liedes in Berlin“ vom 11.02.1979, „Bekenntnisse in Liedern zum Kampf“ vom 13.02.1978 und „Grüße der politischen Sänger aus aller

vielen kubanischen Interpreten aufzuzählen, die als Solisten und in Ensembles zu solchen Musik-Festivals in der DDR auftraten, würde den Rahmen dieses Beitrages hier überschreiten – es waren nicht nur Hunderte, sondern Tausende von Musik-Interpreten, die in den Jahren zwischen 1960 und 1989 in der DDR zu Konzerten, Matineen, Festivals und Vortrags-Veranstaltungen mit ihrer mitreißenden Musik auftraten.<sup>8</sup>

Nicht sonderlich darauf hingewiesen werden muss selbstverständlich, dass die mitunter dem Stil der Zeit des Kalten Krieges angepassten, martialisch anmutenden Begriffe wie “Kampflieder” etc. (z.B. in den Überschriften von Zeitungsartikeln) zumindest von der Mehrzahl der musikalisch Beteiligten lediglich als kaum vermeidbare Worthüllen angesehen wurden. Ernst genommen wurde derartiges Propaganda-Vokabular wohl nur noch von wirklich “Kalten Kriegern” auf beiden Seiten des – schon damals nicht mehr so wirklich – “Eisernen Vorhangs”, schon gar nicht aber von den mit Politik nur am Rande beschäftigten gebildeten und wohlhabenden Eliten in Deutschland. Vielmehr ist bekannt, dass insbesondere im Kulturbereich solches “Kampf”-Vokabular mehr oder weniger zur Veralberung von Staatsfunktionären benutzt wurde, denen ausreichend Geld für Musikveranstaltungen zu entlocken war. Dann konnte in der DDR unter dem Begriff eines (wie auch immer nebulös formulierten) “Kampfes” oder gar “Klassenkampfes” in der Musik Geld für alle möglichen Musikveranstaltungen locker gemacht werden, die mit “Kampf” oder gar “Klassenkampf” nun wirklich nichts zu tun hatten. Der langjährige Leipziger Gewandhaus-Kapellmeister Professor Kurt Masur hat in diesem Zusammenhang gelegentlich von damals notwendigen “Eulenspiegelereien” gesprochen. So konnten Künstler bei meist wenig

---

Welt zum 10. Liedfestival der FDJ” vom 5.2.1980 aus der *Jungen Welt*. Die *Junge Welt* hatte zu DDR-Zeiten einen zwar grob als staatsreu zu bewertenden Impetus, bot zugleich aber eine weit über andere DDR-Tageszeitungen hinausgehende, fast pluralistisch zu nennende Vielfalt kultureller Informationen und war spätestens seit Beginn der siebziger Jahre eine den immer offener werdenden kulturpolitischen Kursen im Lande meist vorausseilende, mitunter sogar für damalige Verhältnisse brisant agierende flotte Jugendzeitung mit sehr hohen Verkaufszahlen nicht nur in der DDR, sondern damals auch unter der zahlenmäßig sehr großen Bevölkerungsgruppe der (meist sozialdemokratisch oder grün engagierten) so genannten Achtundsechziger in der Alt-Bundesrepublik.

<sup>8</sup> Eine ausführliche Darstellung dieser Ereignisse ist in Vorbereitung.



gebildeten Repräsentanten der damaligen Kultur- und Politik-Administration in der sowjetischen Deutschland-Kolonie “Geld locker machen”. Ungeachtet der möglicherweise bei zahlreichen Musikern damals wirklich vorhandenen Sympathie für den sowjetischen Machtbereich und seine Ideologie, konnte doch von einem tatsächlichen Zusammenhang zwischen “Musik und Revolution” nur selten die Rede sein. Insofern trugen die vielen Auftritte kubanischer Musiker in der DDR auch zur Verbreitung kubanischer Auffassungen von einer doch auch unter damaligen Bedingungen wesentlich leichter zu fassenden Lebensart bei.

### **3. Folklore**

Neben den traditionell kompositorisch werkbezogenen und anderen mehr politisch-folkloristisch orientierten Rezeptionen kubanischer Musik gab es zum dritten eine sehr umfangreiche Rezeption kubanischer Volksmusik. Zum einen ergab sich das aus der in West- wie Mitteldeutschland seit den fünfziger Jahren sehr präsenten Mode lateinamerikanischer Tanzmusik. *Cha-cha-chá*, *mambo* und andere zu lateinamerikanischen Standardtänzen erhobene Genres wurden selbstverständlich auch an den Tanzschulen in der DDR gelehrt und fanden im öffentlichen Musikleben große Resonanz bis hin in die jeweiligen Musik-*Charts*. Zum anderen etablierten sich immer mehr kubanische und gemischt deutsch-kubanische Musikgruppen, die sowohl als Tanzkapelle als auch bei Konzerten aufspielten und fast ausschließlich kubanische bzw. im weiteren Sinne lateinamerikanische Folklore vortrugen.

### **4. Musikforschung**

Als vierte Rezeptionsebene muss hier unbedingt die musikwissenschaftliche Forschung genannt werden, die auch und gerade in der DDR eine exzellente, auf den Fundamenten der klassischen deutschen und internationalen Musikwissenschaft ruhende Positionierung gefunden hatte. Zwar gab es nur kaum eine Handvoll Musikforscher, die sich in Mittel- und Westdeutschland mit kubanischer Musik befassten, doch erregten sie mit ihren Forschungen viel Aufsehen.

An entsprechenden Projekten in der DDR beteiligten sich beispielsweise Traude Ebert mit lexikalischen Übersichten und vertiefen-

den Werkanalysen, weitere Persönlichkeiten aus Wissenschaft und kompositorischer Praxis wie Günter Mayer, Jürgen Elsner, Siegfried Matthus, Thomas Müller, Kathinka Rebling, Guido Bimberg und Ruediger Pfeiffer sowohl im aufführungspraktischen wie im philologisch-wissenschaftlichen Bereich. Sorgten Matthus, Mayer, Müller und Rebling vor allem für spannende Aufführungen neuerer und neuester Werke aus Kuba, so widmeten sich Elsner, Bimberg und Pfeiffer neben der Initiierung von Konzerten mit kubanischer Musik vor allem der musikwissenschaftlichen Aufarbeitung. Für Jürgen Elsner bedeutete das neben eigenen (allerdings mehr auf arabische und asiatische Musikregionen orientierten) Forschungen insbesondere die Förderung von jungen kubanischen Wissenschaftlern. So betreute Elsner an der Berliner Humboldt-Universität die Promotionsvorhaben junger kubanischer Wissenschaftler wie Olavo Alén, Victoria Eli und Danilo Orozco.

Für Guido Bimberg entstand das Forschungsgebiet Kuba aus seinen grundlegenden Forschungen zur Musik des 18. Jahrhunderts.<sup>9</sup> Gerade die Begrenztheit der deutschen Musikwissenschaft in regionaler Hinsicht mit dem Resultat einer Begrenzung der Aussagen in allgemeinen und speziellen Publikationen zur europäischen und überseeischen Musikgeschichte auf Westeuropa unter Ausschluss von Russland und der iberischen Halbinsel ließen den frühzeitig international ausgewiesenen Forscher besonderes Interesse für so genannte geographische Randgebiete finden, also zum Beispiel für Russland, Spanien und die mit den spanischen und portugiesischen Kolonialmächten verbundenen überseeischen Regionen in Lateinamerika und Asien. Hinzu kam, dass Bimberg 1983 auf den Humboldt-Lehrstuhl für Musikwissenschaft, Allgemeine Literaturwissenschaft, Interdisziplinäre Studien und Kunstgeschichte an der Universität Havanna berufen wurde, ein Lehrstuhl mit einzigartiger Kombination, der auf Empfehlung von angesehenen Wissenschaftlern<sup>10</sup> eingerichtet worden war. Zunächst bis 1986 (und erneut seit 1990) nahm Bimberg dort umfangreiche Lehr- und Forschungstätigkeit wahr, betreute Diplomanden,

<sup>9</sup> Vgl. G. Bimberg (1997).

<sup>10</sup> Argeliers León (*Casa de las Américas*), José Portuondo (*Academia de Ciencias de Cuba* und *Universidad de La Habana*) und María Antonieta Henríquez (*Museo Nacional de la Música*) sowie Andrea Esteban Carpentier (*Centro de Promoción Cultural Alejo Carpentier*, Havanna).

Promovenden und Habilitanden aus Kuba, anderen lateinamerikanischen Ländern sowie aus Afrika und Asien.

Darüber hinaus wurde Bimberg als Gastprofessor auch an andere kubanische Universitäten<sup>11</sup> eingeladen und nahm zugleich umfangreiche Forschungsarbeit zusammen mit kubanischen Kollegen auf. Nach Rufen auf andere Hochschullehrer-Aufgaben wurde Bimberg von der Universität Havanna gebeten, seinen Lehrstuhl an der Universität weiterhin wahrzunehmen und insbesondere die Forschungsaufgaben sowie die Betreuung wissenschaftlicher Forschungsprojekte zwischen Deutschland und Kuba fortzuführen. Auch das Engagement im wirtschaftlichen *Entertainment*-Bereich wurde verstärkt. Diese Arbeit fand gerade in jüngster Zeit wieder erhebliche Intensivierung, was zu inzwischen mehreren Generationen von akademischen Schülern von Bimberg in Kuba führte.<sup>12</sup>

Im Ergebnis von Bimbergs Studien in kubanischen Archiven, Sammlungen und Bibliotheken sowie seiner Teilnahme an zahlreichen Musikveranstaltungen konnten viele neue Einblicke in die ältere und neuere kubanische Musikgeschichte und ihre Verbindungen zu Europa gewonnen werden.<sup>13</sup> Das galt insbesondere für die Wiederentdeckung der lange von der Wissenschaft wenig beachteten Autographe von Esteban Salas y Castro<sup>14</sup> für die internationale Musikforschung, die neuen Analysen zu kubanischer Musik des 20. Jahrhunderts<sup>15</sup> und interdisziplinäre kulturgeschichtliche Essays wie die über Claudio José Domingo Brindis de Salas<sup>16</sup> und Alejo Carpentier y Valmont<sup>17</sup>.

Darüber hinausgehend mehrte sich die Schar der Promovenden<sup>18</sup> und viele Akademiker und Musikanalysen verbundene Persönlichkei-

---

<sup>11</sup> *Universidad Las Villas in Santa Clara, Universidad de Oriente in Santiago de Cuba.*

<sup>12</sup> Dafür stehen auch die zahlreichen Promovenden aus der Schule des Humboldt-Lehrstuhls von Prof. Dr. phil. habil. Guido Bimberg an der Universität Havanna, von denen einige zwei Fußnoten zuvor genannt sind.

<sup>13</sup> Vgl. G. Bimberg (1992: Bd. 3, S. 157-167); C. Bimberg (1988: Bd. 1: 145-163); C. Bimberg (1992: 2835-2841).

<sup>14</sup> Vgl. G. Bimberg (1986: 56-64; 1989: 21-25).

<sup>15</sup> Vgl. G. Bimberg (1994: 87-93).

<sup>16</sup> Vgl. G. Bimberg (1989: 155-164).

<sup>17</sup> Vgl. G. Bimberg (1987: 185-191).

<sup>18</sup> Arsenio Mollinedo Mojerón, Ivan Muñoz Duthil und Vivian Marreiro Rey oder Roberto Díaz Gurriel zum Beispiel.

ten<sup>19</sup> unterhielten fachliche Kontakte, aus denen neue Projekte entstanden und von denen manche bis heute funktionieren.

Bereits in den achtziger Jahren konnte Bimberg am “Instituto Superior de Arte La Habana” eine internationale Vortragsreihe initiieren, an der Repräsentanten der internationalen Musikwissenschaft mehrere Jahre lang Anteil hatten.<sup>20</sup> Das war auch insofern eine Besonderheit, als damit auf Kuba eine wissenschaftliche Oase der fachlichen Diskussion in Theorie und Praxis fern aller ideologischen Auseinandersetzungen geschaffen werden konnte.

Zusammen mit dem angesehenen Literaten, Übersetzer und Wissenschaftler Jorge A. Pomár Montalvo entstand Mitte der achtziger Jahre aus Anlass des UNESCO-Jahres zu Ehren der Jubiläen der Komponisten Schütz, Bach und Händel die Herausgabe des ersten kontinental-übergreifenden Buches zu Schütz, Bach und Händel für den spanischsprachigen Raum in Europa und Amerika als UNESCO-Projekt.<sup>21</sup> Erst jüngst, beim im Jahr 2000 in Deutschland veranstalteten Internationalen Interdisziplinären Kongress und Festival “Broadway an der Ruhr. Das Musical im Neuen Jahrtausend”, auch kubanische Wissenschaftler unter den mehr als 7.000 Kongress- und Festivalgästen und konnten über die aktuellen *Entertainment*- und *Musical*-Produktionen aus Kuba sprechen.<sup>22</sup>

Eine besondere Interessenlinie verfolgte Bimberg zusammen mit anderen Kollegen auch in der Aufwertung der kubanischen Rock- und Popmusik. So beteiligte er sich an Formatentwicklungen für die Präsentation kubanischer Musiker im internationalen *Entertainment*. Dabei entstanden intensive Kooperationen im Bereich kubanischer Solisten und Ensembles von Omara Portuondo bis zu “Los Van Van”, die zu entsprechenden Plattenverträgen und Tourneen in den USA und in Europa führten.

Ruediger Pfeiffer erarbeitete zahlreiche Werkanalysen kubanischer Musik und hielt jahrelang stets ausverkaufte Vortragsreihen zu diesem Bereich in Verbindung mit instruktiven Musikaufführungen. Er widmete sich gerade im Vollzug seiner am Geiste der Barockmusik

<sup>19</sup> Z.B. María Teresa Linares, Leonardo Acosta, Jorge A. Pomar Montalvo, Jesús Irsula Peña, Victoria Eli, Danilo Orozco, Helio Orovio, Juan Blanco, Olavo Alén.

<sup>20</sup> Vgl. G. Bimberg (1985: 25-33; 1999: 58-61).

<sup>21</sup> Vgl. G. Bimberg (1989d).

<sup>22</sup> Vgl. C. Bimberg (Hrsg.) (2000).

gebildeten Weltsicht der Erweiterung der am Eurozentrismus und speziell Mitteleuropa-Zentrismus lange Zeit krankenden Musikforschung in Deutschland und in Kerneuropa. Am *Institut für Aufführungspraxis Kloster Michaelstein* initiierte er auch deshalb bewusst neuartige Konzertreihen Neuer Musik aus Afrika, Lateinamerika und Asien und bezog häufig kubanische Komponisten und Interpreten in das Repertoire ein. Pfeiffers über jahrzehntelange Gutachtertätigkeit für die *Entertainment*-Industrie ermöglichte auch mehreren kubanischen Interpreten den Weg in die internationale Musikbranche.

## 5. Ausblick

Kubanische Musik hatte in der DDR in Theorie und Praxis des Musiklebens einen festen Platz. Hochqualifizierte Wissenschaftler aus der DDR, aus der Alt-Bundesrepublik und aus dem Ausland beteiligten sich dabei an den in der DDR vorgenommenen Forschungsprojekten. Sie erforschten ältere kubanische Musik in Archiven und Bibliotheken, analysierten neuere Musik und halfen bei der aufführungspraktischen Erarbeitung. Zugleich arbeiteten sie eng zusammen mit international angesehenen Interpreten sowohl aus Deutschland (Alt-Bundesrepublik und DDR) als auch aus Kuba und anderen lateinamerikanischen Ländern für international renommierte Musikaufführungen in Konzertsaal, Theater und *Music Hall*. Kubanische Musik erklang in einem breiten Spektrum von originärer bis bearbeiteter Volksmusik über klassische ältere Werkkompositionen bis zur modernen elektroakustischen sowie Rock- und Pop-Musik.

Für die musikinteressierten Menschen in der DDR wie in der Alt-Bundesrepublik war die intensive kulturelle Beziehung zwischen Kuba und der DDR eine enorme geistig-kulturelle Anregung und Möglichkeit, die Schönheiten der jeweils anderen Kultur und insbesondere Musik zu entdecken und zu genießen.

Auf jeden Fall bedarf die bis in die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschland hineinreichende Vielfalt dieser kulturellen Kontakte einer weiteren Förderung und zugleich intensivierter wissenschaftlicher und künstlerischer Zusammenarbeit als Teil einer neuen global orientierten Musikforschung und Musikpraxis.

### Literaturverzeichnis

- Bimberg, Christiane (1984): "El 'Ensayo Político sobre la Isla de Cuba' de Alejandro de Humboldt como ejemplo de literatura sobre viajes a principios del Siglo XIX". In: *Alejandro de Humboldt, Conferencias y Estudios de Historia y Organización de la Ciencia* No. 39. Havanna: Academia de Ciencias de Cuba, S. 23-42.
- Bimberg, Christiane (Hrsg.) (2000): *International Interdisciplinary Congress and Festival Broadway on the Ruhr: The musical Comedy in the New Millennium. Production, Management, Performance Practice, Music Education*. Kamen (= *International Studies in Literature, Music and Theatre*, Bd. 3).
- Bimberg, Guido (1984): "Alejo Carpentier y la herencia de la música clásica cubana". In: *I Simposio internacional de la Música en la UNEAC*. Havanna, S. 35-47.
- (1985): "Historiografía de la música como tarea de la musicología". In: *Resúmenes de la III Conferencia de Investigaciones científicas sobre arte*. Havanna, S. 25-33.
- (1986): "Das Salas-y-Castro-Handschriften-Archiv im Museo Ecclesiás der Kathedrale von Santiago de Cuba". In: *Colloquium Musicale*, S. 56-64.
- (1987): "Den Xerxes überläßt du mir... Das Händel-Bild im *Concierto Barroco* von Alejo Carpentier". In: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 33. Leipzig, S. 185-191.
- (1988): "Spanisches Musiktheater im Zeitalter der europäischen Aufklärung, 1. Teil". In: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 34. Leipzig, S. 145-163.
- (1989a): "Spanisches Musiktheater im Zeitalter der europäischen Aufklärung, 2. Teil". In: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 35. Leipzig, S. 137-172.
- (1989b): "Katholische Kirchenmusik von Esteban Salas y Castro im 18. Jahrhundert auf Cuba". In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Jg. 73, S. 21-25.
- (1989c): "Ein kubanischer Paganini an Kaiser Wilhelm II. Hof". In: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*. Berlin, S. 155-164.
- (1989d): *Schütz – Bach – Händel* (Übersetzung: Jorge A. Pomar). Havanna.
- (1992a): "Spanisches Musiktheater im Zeitalter der europäischen Aufklärung, 3. Teil". In: *Händel-Jahrbuch*, Jg. 38. Köln, S. 157-167.
- (1992b): "El trasvase musical Hispano-Cubano en el siglo XVII". In: *Actas del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, S. 2835-2841.
- (1994): "Karibik, Modalität und Moderne bei Alejandro García Caturla". In: *Probleme der Modalität – Janáckiana brunensia '88*, S. 87-93.
- (1997a): "Musikwissenschaft und Musikpädagogik als Geistes- und Kulturwissenschaft". In: Bimberg, Guido/Bimberg, Siegfried (Hrsg.): *Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Perspektiven für das 21. Jahrhundert*. Essen, S. 115-123.
- (1997b): *Musik in der europäischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts*. Weimar/Köln/Wien.
- (1999): "Música contemporânea em aulas de composição para crianças e jovens". In: *Fundamentos de Educação Musical*. Associação Brasileira de Educação Musical ABEM, Série Fundamentais 4. Salvador de Bahia, S. 58-61.

Tarja Rautiainen

## **Helles Nordlicht trifft die Tropen. Kubanische Musik in Finnland**

Ein sehr guter kubanischer Freund sagte mir, nachdem er ein Jahr lang in Finnland gelebt hatte, dass die Kubaner keine Sauna brauchen, weil sie ja die *salsa* haben. Wahrscheinlich wollte er nur irgendeine Art Verwandtschaft zwischen diesen so verschiedenen Ländern herstellen. Offensichtlich gibt es jedoch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. Wie soll man eine Kultur vergleichen, in der man nur zu bestimmten Zeiten mal tanzt, mit einer Kultur, in der das Tanzen ein ganz wesentlicher Teil der Weltanschauung ist, ein Teil des Menschseins.

Trotz dieser kulturellen und anderer Unterschiede hat die kubanische Musik heute einen festen Platz in der finnischen Musikszene. Wenn sie auch nicht die *Top-Ten*-Listen erreichen, gibt es doch Liebhaber kubanischer Tänze sowie Profibands, die der kubanisch-finnischen Musikszene Leben geben. In diesem Artikel möchte ich sowohl die Geschichte als auch die gegenwärtige Situation der kubanischen Musik in Finnland vorstellen.

Bevor ich mich mit dem eigentlichen Thema befasse, müssen ein paar Punkte über die finnische Musikkultur im Allgemeinen erläutert werden. Kulturgeschichtlich gesehen liegt Finnland zwischen Ost und West. Das bedeutet, dass sich zwei verschiedene Wesensarten in der finnischen volkstümlichen Musik getroffen haben, die russische Volksmusik (slawische Romanzen) und westliche Volksmusikstile und Modetänze (Polka, Walzer, Tango usw.). Des Weiteren sind neue musikalische Einflüsse ziemlich spät erst in diese entlegene Ecke Europas gelangt, und sie haben sich mit den existierenden Genres auf recht unterschiedliche Art und Weise vermischt. Daraus resultiert, dass sich finnische Volks- und Tanzmusik wegen ihrer Traurigkeit und Melancholie in den Ohren mitteleuropäischer Menschen ein wenig merkwürdig anhört.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Jalkanen (1992).

Der Zeitraum, auf den ich mich konzentriere, erstreckt sich über die Jahrzehnte von 1930 bis 1990, obwohl die frühesten Erwähnungen lateinamerikanischer Musik in Finnland schon vom Ende des 19. Jahrhunderts datieren. Wenn man Kauko Karjalainen folgt, gehörte z.B. die *habanera* “La Paloma” schon 1897 zum Repertoire einer einflussreichen Blaskapelle, der “Aleksi Apostol’s Brass Band”.<sup>2</sup>

Die erste lateinamerikanische Musik, die in Finnland eingeführt wurde, war der argentinische Tango, der nach 1915 von Paris über Deutschland zu uns kam. Anfangs bestand das Repertoire der Tango-Orchester aus Stücken, die in Europa gespielt wurden, besonders in Deutschland. Dazu spielten die Bands auch argentinische Tangos, aber schon sehr bald begannen die Musiker, das Genre weiter zu entwickeln, und so wurde der finnische Tango als eigenes Genre geboren.<sup>3</sup> Im Allgemeinen war die Rezeption lateinamerikanischer Musik von den dreißiger bis zu den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet von Exotismus, und erst in den sechziger Jahren wurde das Interesse daran ernster.

### 1. *Rumba und conga in Finnland*

Die erste Musik mit kubanischem Flair, die in Finnland eine gewisse Popularität erlangte, war in den dreißiger und vierziger Jahren die *rumba*. Sie war jedoch eher der Name eines exotischen Tanzes als eines Musikstils. Sie bestand aus verschiedenen Elementen, wie dem *habanera*-Rhythmus und dem Gebrauch von Perkussions-Instrumenten, vor allem *maracas* und *claves*, obwohl die Musiker den *clave*-Rhythmus nicht kannten. Diese Elemente wurden unter anderem mit Tango, Foxtrott, One-Step oder Swing-Einflüssen kombiniert. Folgerichtig hießen die *Songs* dann *rumba-Fox* oder *Tango-Fox*. Die Musiker spielten intuitiv und die Arrangements waren einfach, oft trivial. Auf alten Aufnahmen hört man die Bemühungen der Bläser, stilgemäß spielen zu wollen, aber die *call-and-response*-Technik schien den Finnen zu schwierig zu sein, als dass die Musiker sie praktizierten.

Die verbreitetsten Lieder in dieser Zeit waren “Besame mucho”, “Siboney” und “Cubanacan”. Das Stück “The Peanut Vendor” ist in

---

<sup>2</sup> Vgl. Karjalainen (1995: 77).

<sup>3</sup> Vgl. Kukkonen (1996); Padilla (1998: 6-11).



Finnland im Gegensatz zu den USA nicht bekannt geworden.<sup>4</sup> Die Texte wurden ins Finnische übersetzt, und sie handelten von exotischen Orten und Frauen sowie leidenschaftlichen Tänzen; sie hatten kaum eine Beziehung zur finnischen Kultur. Die Musiker waren jedoch an dem neuen Stil interessiert, denn er gab ihnen Raum zur Improvisation. Während des Zweiten Weltkrieges war Tanz jedoch gesetzlich verboten, die Behörden glaubten, Tanzveranstaltungen könnten Unruhe bewirken. Erst 1944 wurden Tanzbars und -hallen wieder eröffnet.

Nach dem Krieg kam es in Finnland zu einer Art „*conga*-Fieber“. Pertti Luhtala zufolge spielte *conga* schon bei den Partys, die zur Feier des Kriegsendes organisiert wurden eine bedeutende Rolle:<sup>5</sup> Bei *Dance for Peace*, das am Tage der Waffenstillstandsunterzeichnung gefeiert wurde, tanzten die Menschen in der Stadthalle von Helsinki *conga*. Portugiesische Seeleute führten die Tanzschritte des *conga* vor, aber auch sie waren keine Kenner dieses Stils. Die musikalischen Merkmale dieser *congas* hatten kaum etwas mit der kubanischen *conga* zu tun, jedoch gab es schon einen *Backbeat*-Rhythmus und manchmal auch einen *Twobeat*-Rhythmus, wie die wenigen *Songs*, die überlebt haben, belegen. Der populärste *conga*-Song war „Panama“ von den „Lecuona Cuban Boys“. Henry Theel, ein bekannter Volksmusiksänger der Zeit, nahm ihn auf und – was ungewöhnlich war – sang das Lied auf Spanisch. Auf der Platte wurde das Stück als *samba* definiert, was wiederum von der Verwirrung zeugt, die bei der Übernahme lateinamerikanischer Stile herrschte.<sup>6</sup>

## 2. Die fünfziger Jahre und die *mambo*-Ära

In den fünfziger Jahren wuchs in Finnland die Kenntnis über kubanische Musikstile. Dies ist hauptsächlich einigen wenigen Persönlichkeiten zu verdanken. Die bedeutendste Figur war sicher Rolf Rainer Sigurd Sandqvist, bekannt als „Sacy Sand“ (1927-1985). Er kam zum ersten Mal mit kubanischer Musik in Kontakt, indem er schwedische Radiosender hörte. Das finnische Radio spielte diese Art von Musik damals kaum. Sand studierte dann lateinamerikanische Perkussion mit

---

<sup>4</sup> Vgl. Roberts (1979: 5-7; 76-80).

<sup>5</sup> Vgl. Luhtala (1997: 362).

<sup>6</sup> Vgl. Luhtala (1997: 363).

Hilfe von eingewanderten Musikern. Erleichtert wurde ihm dies, weil er Spanisch sprach, eine Seltenheit unter finnischen Musikern zu jener Zeit. Er war ein Multi-Instrumentalist, er spielte Saxophon, Violine, Gitarre, Schlagzeug und Bass und sang auch selbst. Er bemühte sich ebenfalls, das Wissen über kubanische Musik zu verbreitern, indem er Artikel über Benny Moré und Tito Rodríguez für Tageszeitungen schrieb.<sup>7</sup>

In den fünfziger Jahren blühte in Finnland die Tanzsaalkultur auf. Zusammen mit volkstümlichen finnischen Tänzen (Walzer, Tango) gewannen auch *mambo* und *cha-cha-chá* an Popularität; noch heute gehört *cha-cha-chá* zum Repertoire finnischer Tanzkapellen. Einer der Gründe hierfür war, dass der sehr bekannte Sänger Olavi Virta eine bedeutende Anzahl von Stücken lateinamerikanischer Populärmusik aufnahm. Obwohl die Musiker jetzt schon eher in der Lage waren, diese Stile zu spielen – so hatten die Bläser nun schon einen recht guten afrokubanischen *groove* – war die traditionelle finnische Tanzmusik stark genug, die musikalischen Merkmale der Originale abzuschwächen, insbesondere das Tempo der Stücke zu verlangsamen. Einige Beispiele aus dieser Zeit sind der Pianist Kalevi Hartin mit seinem Stück „Rumba buena“, der ein Bongo-Solo enthielt, und eine Aufnahme von Rita Elmgren's und Ossi Malinen's Orchester, die dem Yoruba-Gott „Babalú“ gewidmet war.<sup>8</sup> All das bedeutete aber nicht, dass die Kenntnisse über die Ursprünge der kubanischen Musik deutlich gewachsen waren. Kuba war für die Finnen immer noch ein exotisches und in mancher Hinsicht märchenhaftes Land. Erste Kontakte mit der Kultur und dem tatsächlichen Leben des kubanischen Volkes bekamen die Finnen, als verschiedene Magazine Ende der fünfziger Jahre damit begannen, Reiseberichte zu veröffentlichen. Der umfangreichste von ihnen wurde von Eva Aminoff geschrieben, die in den Jahren 1959 bis 1960 fünf Monate in Kuba verbrachte.

### 3. Die sechziger Jahre und die linke Bewegung

In den sechziger Jahren wandelte sich der Exotismus in ein ernstes Interesse an den lateinamerikanischen Ländern. Zusätzlich zu den politischen und sozialen Problemen wurde die Kultur des Kontinents

---

<sup>7</sup> Vgl. Luhtala (1997: 371-372).

<sup>8</sup> Vgl. Luhtala (1997: 376-377).

ins öffentliche Bewusstsein gerückt. Das Interesse vergrößerte sich mit der Entstehung des politischen Aktivismus in Finnland und in ganz Westeuropa: Junge linksgerichtete Intellektuelle richteten zu Beginn der Sechziger ihr Augenmerk auf Kuba. 1963 wurde die Finnisch-Kubanische Freundschaftsgesellschaft gegründet. In der darauf folgenden Dekade, nachdem die Gruppe junger Intellektueller sich zu linken *Hardlinern* entwickelt hatte, erhielt Kuba eine besondere Bedeutung. Einige von ihnen begannen "New-Song-Festivals" zu organisieren. Die *nueva canción*-Bewegung in Lateinamerika und die "Singebewegung" in der DDR dienten den finnischen Organisatoren als wichtige Vorbilder. Das Festival fand in der Zeit zwischen 1975 und 1986 fünf Mal statt. Von großer Bedeutung war, dass kubanische Künstler nach Finnland eingeladen wurden: Omara Portuondo, Martín Rojas sowie die Gruppen "Manguaré", "Moncanda" und "Sierra Maestra" besuchten Finnland. Hinzu kam, dass ein neues *Label* – "Love Records" –, das enge Verbindungen zu links gerichteten Kreisen unterhielt, begann, kubanische Musik herauszubringen. Die erste Produktion war 1975 ein Album von Omara Portuondo und Martín Rojas.<sup>9</sup> Zu Beginn der siebziger Jahre begann die "Finnish Broadcasting Company", die ein linksgerichtetes Management hatte, Musikprogrammen mehr Raum zu geben, die sich mit kubanischer Musik beschäftigten. Politische Leidenschaften und Schwarz-Weiß-Argumente bestimmten damals die Diskussion über diese Musik: So entbrannten zum Beispiel Debatten über die Rollen von Arsenio Rodríguez oder den "Lecuona Cuban Boys" in der Geschichte der kubanischen Musik. Einige der linken *Hardliner* ignorierten die Geschichte der kubanischen Musik vor der Revolution. Diejenigen, die auf der anderen Seite standen, nahmen wiederum nicht wahr, wie die neue politische Situation das Musikleben in Kuba geprägt hatte.<sup>10</sup>

Ende der siebziger Jahre wurde ein neuer Platz gefunden, um die kubanische Musik in Finnland zu präsentieren. Das Hotel "Hesperia"

---

<sup>9</sup> Hier sollte erwähnt werden, dass Omara Portuondo schon in den Siebzigern in Finnland bekannt war, lange bevor sie internationale Anerkennung fand. Sie besuchte des Öfteren verschiedene Orte in Finnland, und ganz besonders in Lappland hieß das Publikum sie sehr herzlich willkommen. Musiker, die damals an ihren Tourneen teilnahmen, berichten, dass die Interaktion zwischen den Lappländern und der warmherzigen Künstlerin auf ganz leichte Weise zustande kam.

<sup>10</sup> Vgl. Luhtala (1997: 378).

in Helsinki begann von 1979 an, "Winterfestivals" zu organisieren. Diese entwickelten sich zu einem sehr bedeutenden Ort für die finnischen Musiker, um afrokubanische Musik kennen zu lernen. "Machito", Celia Cruz, Tito Puente, "Rumbavana", Adalberto Alvarez und Dutzende anderer bedeutender Musiker und Gruppen besuchten die "Winterfestivals". Ende der neunziger Jahre mussten die Festivals wegen der rapide gestiegenen Kosten leider eingestellt werden. Sehr bald begann eine neue Generation von Musikern, kubanische Musik zu spielen. Ein Jazzmusiker, Seppo "Paroni" Paakkunainen, gründete die erste moderne *salsa*-Gruppe in Finnland. Er besuchte 1978 New York und brachte Arrangements von "Machitos" Musik mit zurück. Er selbst schrieb *salsa*-Arrangements zu den Tangos von Toivo Kärki.<sup>11</sup>

#### 4. Das "Septeto Son"

Die bedeutendste Gruppe, die von 1982 an kubanische Musik spielte und verbreitete, war das "Septeto Son", heute bekannt als "El Septeto". Ihr Repertoire besteht aus traditionellen *sones* im "Septeto"-Stil. Die geistigen Väter der Band sind in den kubanischen Gruppen "Sexteto Habanero" und "Septeto Nacional de Ignacio Piñero" zu suchen. Das Besondere daran: Es ist auch heute noch sehr selten, dass Bands außerhalb Kubas "Sexteto"- und "Septeto"-Musik der zwanziger und dreißiger Jahre interpretieren.

Die führenden Persönlichkeiten der Band waren Risto Vuorimies (auch bekannt als "Papa Montero"), Tero Toivanen und Peter Loman. Risto Vuorimies ist als talentierter *sonero* bekannt, der gegenwärtig mit verschiedenen *salsa*- und *son*-Gruppen arbeitet. Er verfügt über eine profunde Kenntnis kubanischer Musikkultur und betreibt auch das "Center of Cuban Music Studies", welches aus einem Privatarchiv in seinem Haus besteht. Sein Beispiel zeigt einmal mehr, welche bedeutende Rolle einzelne Enthusiasten bei der Förderung kubanischer Musik in Finnland spielen. Tero Toivanen und Peter Loman sind Musiker, die auch in Kuba Karriere gemacht haben: Tero Toivanen lebte von 1990 bis 2001 in Santiago und war Leiter der Gruppe "Guitarras y Trovadores", die häufiger in der "Casa de la Trova" in Santiago aufgetreten ist. Peter Loman, der noch in Kuba lebt, ist Leiter von "Los Cumbancheros", die regelmäßig in der "Casa de la Tradición" im Ti-

---

<sup>11</sup> Vgl. Luhtala (1997: 379-38).

voli-Distrikt von Santiago auftreten. Er studiert auch die Geschichte der lokalen Musikstile und hat so unter anderem die *danzón*-Tradition im Tivoli wiederbelebt. Beide Musiker arbeiten als Berufsmusiker, die von der kubanischen Regierung bezahlt werden.

Das "Septeto Son" ist außer in Europa und den USA auch verschiedene Male in Kuba, u.a. im Radio und Fernsehen, aufgetreten. Während ihrer zehnjährigen Existenz hatte die Gruppe es zu einem so vorzüglichen Klang gebracht, dass sogar Carlos Embales, der Sänger des "Septeto Nacional", nicht anders konnte, als in Havanna auf die Bühne zu springen und mit dem "Septeto" zu singen. Heute spielen neue, junge und talentierte Musiker in der Band. Besonders Pauliina Pohjanheimos Qualität als Sängerin findet Beachtung.

### 5. "Salsamania" und andere Bands

Die zweite wichtige und anerkannte Gruppe in Finnland, die kubanische Musik spielt, heißt "Salsamania". Ihr Repertoire besteht in erster Linie aus New York-*salsa* mit Einflüssen von Eddie Palmieri, Tito Puente und Tito Rodríguez. Markku Rinta-Pollari und Timo Hietala sind die führenden Persönlichkeiten dieser Band. Auf ihrer ersten Produktion "Ritmo Polar", der ersten und bisher einzigen in Finnland erschienenen *salsa*-CD, werden die Liedtexte auf Finnisch gesungen. Ein interessantes Experiment, mit dem es der Band gelungen ist, eine wirkungsvolle Kombination von Musik und Text herzustellen.

Neben dem "Septeto" (*son*) und "Salsamania" gibt es noch weitere *salsa*-Gruppen in Finnland, wie zum Beispiel "Saóco", "Salseros Sinceros", "Alberto y Su Charanga", "C.H.A.", "Son Sabroson", "Tri Cohiba" und "Fiestecita". Eine wichtige Rolle bei der Verbreitung und der Förderung kubanischer Musik in Finnland haben kubanische Musiker gespielt, die nach Finnland eingewandert sind: Julio Romero, Alberto Qutiérrez, Thomas Jimeno und Joel Terry haben sowohl kubanische Musik unterrichtet als auch in verschiedenen Bands gespielt.

### 6. Kubanische Musik heute

Der "Buena Vista Social Club" hat wie fast überall in Westeuropa auch in Finnland Ende der neunziger Jahre einen Boom kubanischer Musik verursacht. Besonders die Popularität der Tänze (*salsa*, *son*) ist gewachsen, und viele Tanzschulen in den größeren Städten bieten

regelmäßig Unterricht an. Es gibt heute viele aktive Gruppen von Tänzern und Musikern, die ein umfassendes Wissen über die kubanische Musik und die kubanischen Tänze haben. Ein Beispiel hierfür ist der Erfolg des Buches *Baila, Baila* von Sanna Kuusisto.

Ein Gebiet, das noch sehr schwach besetzt ist, ist die systematische akademische Erforschung kubanischer und lateinamerikanischer Musik. Der Grund für das Nichtvorhandensein auf dem akademischen Lehrplan ist der Mangel an Kontakten nach Kuba. Die Situation ändert sich jedoch allmählich. Alfonso Padilla, chilenischer Musikwissenschaftler, der in den siebziger Jahren nach Finnland kam, hat auf diesem Gebiet ein wichtiges Projekt begonnen. Auch der Journalist und Musikwissenschaftler Juhani Similä leistet bei der Erforschung der kubanischen Musikgeschichte eine wichtige Arbeit.

Übersetzung: Paul Eßer

### Literaturverzeichnis

- Aminoff, Eva (1960): *Vallankumouksen valtakunta. Suomalaisen lehtinaisen viisi Kuuban kuukautta (The Empire of Revolution. Experiences of Finnish Female Journalist from Cuba)*. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka (1992): *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimoffiin (The Nights of the North. Finnish popular music composers from Georg Malmstén to Liisa Akimoff)*. Helsinki.
- Karjalainen, Kauko (1995): *Suomalainen torviseitsikko. Historia ja perinteen jatkuminen (The Finnish Brass Septet. History and living tradition)*. Tampere.
- Kukkonen, Pirjo (1996): *Tango Nostalgia. The Language of Love and Loning. Finnish Culture in Tango lyrics Discourses. A Contrastive Semiotic and Cultural Approach to the Tango*. Helsinki.
- Kuusisto, Sanna (1991): *Baila, Baila. Kuubalaisen tanssi käsikirja (Baila, baila. The Handbook of Cuban Dances)*. Helsinki.
- Luhtala, Pertti (1997): *Rumbakuninkaista salsatähtiin (From rumba-kings to salsa stars)*. Helsinki.
- Padilla, Alfonso (1998): "La Cumparsitasta Leo Brouweriin" (From "La Cumparsita" to Leo Brower). In: *Musiikin Suunta* 1, S. 5-24.
- Roberts, John Storm (1979): *The latin tinge. The impact of latin american music on the United States*. New York.
- Similä, Juhani (1998): *Rommi, ruletti ja rumba. Kuubalaisen musiikkikulttuurin vaiheita Antillien Pariisista mafiosojen pelikasinoihin (Rum, roulette, rumba. The phases of the history of Cuban music from "Paris of the Antilles" to the casinos of Mafiosos)*. Helsinki.

Ernestina van de Noort

**Eine Umarmung des Exotischen.  
Das Panorama der kubanischen Musik  
in den Niederlanden<sup>1</sup>**

Wenn die Musik und der Tanz “die höchste Ausdrucksform der karibischen Kultur” sind und somit folglich auch der kubanischen Kultur, wie Antonio Benítez Rojo in seinem wunderbaren Buch *La isla que se repite*<sup>2</sup> schreibt, an der Stelle, an der er die kubanische Musik im Ausland analysiert, so müssen wir uns zumindest fragen, ob man von kubanischer Musik sprechen kann, in diesen Ländern, fern der heimatischen Kultur. Eine Kultur, in der jeder Mensch von Natur aus in dem fröhlichen Gemisch erkennt, welches die Rhythmen “Mutter” Afrikas sind oder die der iberischen Halbinsel, welche von ihnen den *congo* oder den *carabelí* enthalten oder ob andalusische Klänge mitschwingen.

Aber vor allem eine Kultur, in der sich der Alltag in Musik verwandelt, in *son*. Auf Kuba ist die Musik ein Behälter, in dem die Wirklichkeit brodet. Alles, was auf der Straße passiert, von großer oder kleiner Bedeutung, wird früher oder später in einen Liedtext gepresst: Ob es der Kohlenhändler, der Erdnussverkäufer oder der Müllmann sind, die dort ihren Tätigkeiten nachgehen, oder ob es die Frau von Antonio ist, die mit verführerischem Gang zum Markt geht: Das kubanische Volk drückt alle seine Erlebnisse mit Musik aus. “Ich möchte mir so gerne ein Brot kaufen, nur ein Brot, ein knuspriges und heißes Brot” sangen “Los Van Van” in den achtziger Jahren in ihrem Stück “Artesanos de la harina”, in einer Zeit, in der Brot nur über die *libreta* (Bezugsschein) zu bekommen war. Auch die (chinesischen)

---

<sup>1</sup> Ich widme diesen Artikel dem großen *son*-Tänzer und meinem Meister Silvio Gonzales Estévez “El rey del tornillo”, der ebenso wie Compay Segundo der Vergessenheit anheim gefallen war, der aber glücklich seine 15 Minuten Ruhm im Olympia in Paris genoss, gemeinsam mit Compay und seinen Musikern, bevor er wieder in der Vergessenheit verschwand, in der er im Jahr 2000 starb.

<sup>2</sup> Erschienen: Barcelona (1998).

Fahrräder, die in der ersten Hälfte der achtziger vermehrt auf der Insel eingesetzt wurden, um das Fehlen des öffentlichen Transportwesens und des Benzins zu kaschieren, tauchen in den Liedern auf. In “La boda en bicicleta” (Die Hochzeit auf dem Fahrrad) singt die Gruppe “DanDen”: “Tritt in die Pedalen, die Schwiegermutter kommt schon näher!”.

Als sich Ende der neunziger Jahre nach langem Zögern ein Mini-freiraum für private Kleinhändler auftat, gaben “Los Van Van” dem kubanischen *cuentapropista* (auf eigene Rechnung arbeitende Verkäufer) im Stück “Un socio para mi negocio” eine Identität, indem sie sangen: “... es wird der einzige Handel zu wirklich günstigen Preisen sein”. Dieses Lied wurde vom Staatsapparat negativ beurteilt, da es bestimmte kubanische Verhaltensweisen während der so genannten “Spezialperiode zu Friedenszeiten” schonungslos behandelte: “Alle in Havanna ziehen ein Ferkel groß”, worauf der Chor ironisch antwortete: “Hör mal, was soll das denn?”, und weiter: “Die Leute ernähren sich von den Resten des Nachbarn” ... “Hör mal, was soll das denn?”.

Der gesamte Alltag der Kubaner spiegelt sich in der Musik wider und wird in ihr verarbeitet in direkter oder indirekter Form, meistens aber auf schelmische und spaßige Art. Die kubanische Wirklichkeit kehrt sich in der Musik um, nimmt groteske Formen an und neutralisiert sich wieder, um im Alltag ja nicht die harten Seiten zu spüren. Wenn es in “Artesanos de la harina” heißt “das Problem der Verspätung ist gerade die große Auswahl”, dann nähert man sich mit einem bitteren Lächeln der absurden Realität unendlich langer Warteschlangen für das tägliche Brot und kritisiert sanft die fehlende Auswahl bei Nahrungsmitteln.

So ist die Musik eine Widerspiegelung der kubanischen Lockerheit. Einer Lockerheit, die im Grunde ernst ist und die – wie es der Musikwissenschaftler Danilo Orozco geschrieben hat – “gewaltig witzelt und spottet”,<sup>3</sup> so dass man überlebt. Man lebt in der Musik jeden Tag – wie im Karneval – in einer unwirklichen Welt. Und man darf nicht vergessen, welcher scheinbare “Exorzismus” zu diesen mu-

<sup>3</sup> Danilo Orozco (1994): “Perfil sicocultural y el modo son en la cultura Cubana”. Arbeitspapier, präsentiert in der *Casa de las Américas*, Havanna, 6.10. (“La relación indisoluble texto-música en el modo son tiende a revelarse [...] cierta burla o choteo y a la vez un revestimiento de la seriedad que suele resultar anacrónico y una especie de ‘absurdo’ a la cubana”).



sikalischen Botschaften getanzt wird: Der *despelote* und der *tembleque*, diese heftigen Bewegungen der weiblichen Hüfte in der *timba*, haben neben ihrer offensichtlichen erotischen Bedeutung noch eine starke spirituelle Erleichterung zur Folge. So könnte man sagen, dass die Musik in Kuba mehr ist als nur Musik und pure Freude: Sie ist eine Sozialchronik und in gewisser Hinsicht ein Fluchtventil. Musik und Leben sind in Kuba untrennbar, sie sind eins.

In den Niederlanden existiert ein solches Erleben der Musik nicht. Ironische Kommentare drucken wir in der Zeitung ab, und in der unwirklichen Welt leben wir nur an drei Tagen im Februar, während des Karnevals, und das auch nur im Süden des Landes. Die heimische Musik ist keine Daseinsform. Aber die verregneten Niederlande waren schon immer eine fruchtbare Erde, um fremde Einflüsse und Musiken zu absorbieren. In diesem Land hat heute die eigene Musik und Populärkultur wenig Einfluss, um nicht zu sagen, sie ist fast vollständig in Vergessenheit geraten. In den Niederlanden möchte niemand wissen, „woher die Sänger kommen“ („de dónde son los cantantes“) und im Allgemeinen „finden wir sie nicht galant“ („los encontramos galantes“) und erst recht nicht „ihre Lieder faszinierend“ („sus trovas fascinantes“). Und vor allem: niemand mehr „will sie lernen“ („las quiere aprender“).<sup>4</sup>

Was wir jedoch gerne lernen und uns aneignen wollen, ist Musik, die aus dem Ausland kommt, exotisch und tropisch. Und das tun wir auch: In den vergangenen Jahren wurde ein echter Boom iberoamerikanischer und karibischer Musik verzeichnet, besonders kubanischer Musik. Aber es ist noch mehr: Die Gier, mit der wir die fröhliche karibische Musik konsumieren, ist so groß, dass man schon von einem echten soziologischen Klangphänomen sprechen kann.

Ángel Quintero Rivera spricht in seinem Buch *¡Salsa, sabor y control!* vom „Beitrag der Karibik zur Freude der Welt“.<sup>5</sup> Im Fall der Niederlande, der Anwendung findet auf ganz Europa, muss man feststellen, dass darin viel Wahrheit liegt. In welchem Ausmaß hat die kubanische Musik Fröhlichkeit in die Niederlande gebracht? Welches tropische Arkadien suchen wir? Wie lebt man eine musikalische Tradition von der anderen Seite des Meeres in einem Land, in dem es

<sup>4</sup> Zeilen aus dem berühmten Lied „Son de la loma“ von Miguel Matamoros.

<sup>5</sup> Quintero Rivera (1998).

keine tropische Sonne und Mulattinnen gibt? Kann man in den Niederlanden von kubanischer Musik sprechen oder handelt es sich um eine getreue Kopie, eine Verpflanzung mit Liebe?

Den momentanen Höhepunkt der lateinamerikanischen und vor allem der kubanischen Musik kann man auf der gleichen Popularitätswelle ansiedeln, die auch der Tango und der Flamenco erleben. Alle drei "exotischen" Musiken erlebten schon in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre eine leichte Welle der Popularität, aber ohne Zweifel erklingen aufgrund des kommerziellen Erfolges des "Buena Vista Social Club" kubanische Musik und *salsa* heute nicht nur in den großen Städten, sondern auch auf dem Land. Im gewissen Sinn hat die spanisch-niederländische Filmemacherin Sonia Herman Dolz das Terrain für den herzlichen Empfang der bezaubernden alten Kubaner bereitet, mit ihrem Dokumentarfilm "Lágrimas negras" (1997) über die Gruppe "Vieja Trova Santiaguera".<sup>6</sup> Und dank der Filmaufnahmen der vergessenen Stars, die den BVSC bilden sollten, im Königlichen Carré-Theater in Amsterdam, konnte man bald in jedem Supermarkt bis zur Übersättigung die wunderbaren Synkopen von Eliades Ochoa und seiner *tres* in "Chan Chan" hören. Auf den Konzerten sah man lächelnde und entspannte Gesichter und jeder versuchte zu tanzen. Der Funke der traditionellen kubanischen Musik sprang über und bewegte die Massen. In der Zeitschrift *Carteles de la Habana* vom 15.12.1929 hatte Alejo Carpentier in einer Kritik über die Sängerin Rita Montaner prognostiziert, dass "vielleicht in einigen Jahren der *son* genauso eine neue Kraft sein wird, wie es im Moment der Jazz ist". Am Ende des Jahrhunderts sollte seine Ahnung wahr werden, nicht nur in Kuba, sondern weltweit.

Der Schwerpunkt der kubanischen Musik in den Niederlanden liegt auf der traditionellen und der tanzbaren Musik: *son*, *timba* usw. werden gehört und getanzt, Seite an Seite mit kolumbianischer *salsa* oder anderen karibischen Rhythmen und vermischen sich auch mit diesen Stilen. Im Ausland sind die Grenzen zwischen den verschiedenen lateinamerikanischen Rhythmen oft fließend. In den Anfangsjah-

<sup>6</sup> Ebenso bedeutsam für die Niederländer war das Filmfestival "Muestra de Cine Cubano" 1994. U.a. wurden dort 25 Dokumentarfilme des ICAIC über kubanische Musik gezeigt. Zum ersten Mal wurden so Benny Moré, Celina González, Ignacio Piñeiro, Miguelito Cuní, Barbarito Diez, Bola de Nieve, Elena Burke und andere einem breiteren Publikum bekannt gemacht.

ren dieser Musik in Amsterdam taten sich oft lateinamerikanische Musiker aus verschiedenen Ländern zusammen und bildeten *salsa*-Gruppen. Häufig spielten sie auch mit niederländischen Musikern oder Musikern aus Hollands früheren Kolonien Surinam, Curaçao und den Niederländischen Antillen. Diese Gruppen vermischten alle Musikstile. Das ist auch heute noch so, aber seit etwa 1995 lassen sich in dieser Szene verschiedene Strömungen erkennen sowie eine starke Ausrichtung auf traditionelle kubanische Musik, auch beflügelt durch eine kleine Welle kubanischer Musik, die nach Amsterdam emigrierte.

Die Gruppe "Rumbatá", gegründet 1992 vom Kolumbianer Jaime Rodríguez, war ein solches Sammelbecken für viele *salseros*, egal ob sie ihre Kunst auf der Straße gelernt hatten oder auf dem Konservatorium von Rotterdam, so wie Rodríguez selbst. Die Gruppe hat von kolumbianischer *salsa* bis zu Projekten wie "De Cuba a Colombia" viele Stile ausprobiert. Für ihr letztes Album ist sie sogar nach Kuba gereist, um Aufnahmen mit Issac Delgado zu machen. Die US-kubanische Sängerin Estrella Acosta, der kubanische Gitarrist Jesús Hernández und der venezolanische Perkussionist Gerardo Rosales geben Kurse in kubanischer Musik. Rosales vermittelt darin jedoch seinen eigenen "venesalsa", bei dem er sich mehr auf die Rhythmen seiner Heimat konzentriert. Jesús Hernández gründete zusätzlich die Gruppe "Delia y su Tumbao", während Estrella Acosta ihre Band "Estrella's Guajira" produziert. Mit dieser fast nur aus Kubanern bestehenden Gruppe präsentiert sie dem niederländischen Publikum ihre ländlichen Wurzeln in Form von *puntos cubanos* und *guajiras*. Den *danzón*, die Perle der kubanischen Musik, interpretiert der niederländische Musiker André Groen für seine Landsleute. Er organisiert *Workshops* und ist mit seiner Gruppe "Charanga Holandesa" schon auf den *charanga*-Festivals in Manzanillo und Matanzas auf Kuba aufgetreten. "La Banda Iré" bringt seit zwei Jahren die begeisterten *timba*-Anhänger zum Tanzen. In allen erwähnten Bands spielen Musiker, die ihr Handwerk in der Gruppe "Saoco" gelernt haben, die ein sehr erfolgreiches *salsa*-Album in den Niederlanden herausgebracht hat.

Auch den Bereich des Tanzes haben die Kubaner für sich erobert. In den letzten fünf Jahren schossen die Tanzschulen wie Pilze aus dem

Boden und bieten die verschiedensten Kurse und Tanzstile an:<sup>7</sup> Los Angeles-Stil, NY-Stil, kubanischer Stil usw. Die Niederländer versuchen, sich Synkopen und Tanzschritte einzuprägen, und die Namen von Tanzfiguren wie “Castígala”, dem erotischen “Yogúr” oder der geschickten Bewegungen des *rueda de casino*, eines Gruppentanzes für Paare, gehen in ihr Vokabular über, während sie versuchen, dem Lehrer zu folgen. Es gab sogar den Versuch, mit 200 Tänzern die größte *rueda de casino* zu formieren und ins *Guinnessbuch der Rekorde* zu kommen. Die kubanischen Tanzlehrer bieten zusätzlich Tanzreisen nach Havanna oder in andere kubanische Städte an, in denen aufgrund des ausländischen Andrangs Tanzschulen eröffnet werden.<sup>8</sup>

Benítez Rojo schreibt, dass “derjenige Kubaner, der nicht tanzen kann oder singen oder nicht den Rhythmus in den Füßen hat, von seinen Mitmenschen so geschnitten wird wie diejenigen, die geizig sind oder Mundgeruch haben”.<sup>9</sup> Das klingt vielleicht ein wenig übertrieben, aber im Kern berührt diese Aussage eine Wahrheit, die jeder Besucher der Insel bemerkt: Die Mehrheit der Kubaner hat den Rhythmus im Blut.

Etwas Ähnliches kann heute auch einem Niederländer in den Niederlanden passieren, nur dass es sich hier nicht um angeborene Fähigkeiten dreht, sondern um erlernte: Der Wettbewerb der Neulinge auf den Tanzflächen verwandelt die zuvor noch entspannten Gesichter in fanatische und angestrenzte Minen, während akrobatische und komplizierte Figuren dargeboten werden. “Aus welcher Schule kommst Du?” ist inzwischen die häufigste Frage, die nicht nur gestandene Tänzer verwundert, sondern auch einen DJ veranlasste, in der niederländischen Zeitschrift *¡Oye Listen!* einen Artikel über dieses neue Verhalten zu veröffentlichen.<sup>10</sup> Daraus ergab sich in der Zeitschrift eine Polemik über das unkorrekte Tanzen. Es wurde über Akrobatik, Spaß am Tanz und die Musik diskutiert und dabei zeigte sich, dass die

<sup>7</sup> Die Namen der Tanzschulen sprechen für sich: “Mambo Magic”, “La Clave es la Llave”, “Dance Company Pura Salsa”, “La Escuela Cubana”, “Frans ‘Sabroso Jansen’”, “Un, dos, tres, Salsales” [‘les’= Klasse].

<sup>8</sup> Bei meiner ersten Reise nach Kuba 1990 führten meine Fragen nach einer Tanzschule nur dazu, dass sich die Leute auf der Straße totlachten. Es gab so etwas damals kaum.

<sup>9</sup> Benítez Rojo (1998: 374).

<sup>10</sup> Ausgabe: September 2001, S. 12.

Kubaner und die Anhänger des kubanischen Stils sehr arrogant für sich in Anspruch nahmen, ihren Stil als den ursprünglichsten zu bezeichnen. Wichtiger jedoch ist, dass solch eine Diskussion über korrekten oder nicht-korrekten Tanz typisch niederländisch oder westeuropäisch ist: Wir eignen uns einen fremden Stil an und verteidigen ihn dann als eine unserer Ausdrucksformen. Dies alles ist das Gegenteil der entspannten Haltung der Menschen in Kuba zu solchen Themen.

Für die Verbreitung der kubanischen Musik in den Niederlanden hat die schon erwähnte Zeitschrift *¡Oye Listen!*, die 2003 ihren 10. Geburtstag feiert, viel geleistet. Ihr Gründer, Rob van den Bosch, wurde schon des öfteren des "Kubazentrismus" bezichtigt, vor allem von karibischen Musikern von den Antillen oder aus Surinam, die ihre Musik, "die viel zur Entwicklung karibischer Musik in Holland beigetragen hat", nicht ausreichend repräsentiert sehen. Und es stimmt, in ihren Anfängen widmete die Zeitschrift viele Seiten den kubanischen Musikern, die ab 1993 verstärkt Europa bereisten.<sup>11</sup> Auch das zweimal im Jahr in Amsterdam stattfindende Festival "Los Latin Dance Beats" geht auf eine Initiative von Van den Bosch zurück. Zu diesem Festival hat er schon Bands wie "Los Van Van", Issac Delgado, "Jóvenes Clásicos del Son" oder die "Orishas" eingeladen. Auch die wenigen *descargas*, die es in Amsterdam gibt, finden im Rahmen des Festivals statt.<sup>12</sup>

Eine andere Institution, die eine wichtige Rolle bei der Verbreitung und Entwicklung der lateinamerikanischen und vor allem kubanischen Musik in den Niederlanden spielt, ist das Konservatorium in Rotterdam. In der Abteilung "Weltmusik/Lateinamerika" dreht sich der Unterricht hauptsächlich um Musik aus Brasilien und Kuba und um *Latin-Jazz*. Die Musiker spielen in den drei Gruppen des Konservatoriums – "Cuban Groove Conjunto", "Salsa de los 90", "Orquesta Timba" –, bevor sie sich ihr Glück in der realen Welt erspielen. Sie können Kurse in kubanischer Folklore oder *rumba* belegen und das

<sup>11</sup> Zum Beispiel "NG la Banda", "Paulito y su Élite", "Dandén", "Sierra Maestra", "Adalberto Álvarez y su Son", Faustino Oramas "El Guayabero", "Afrocuban All Stars", Compay Segundo, Rubén González, Omara Portuondo und Cachafito López.

<sup>12</sup> Andere Veranstaltungsorte, von staatlichen Subventionen gefördert, laden auch kubanische Künstler ein: das Rootsfestival im Melkweg; das Tropenmuseum und das Bimhuis.

Spiel der *batá*-Trommeln erlernen. Viele bekannte lateinamerikanische Musiker geben als Gastdozenten Kurse am Konservatorium.<sup>13</sup> Der Leiter der Abteilung, der Pianist L. J. Hartong, hat noch bei dem früh verstorbenen kubanischen Ausnahmepianisten Emiliano Salvador studiert und ist gleichzeitig der künstlerische Direktor der ersten niederländischen *Cubop*-Band, „Nueva Manteca“.

Aus dieser Formation gingen weitere hervor, wie die „CuBop City Big Band“ des Schlagzeugers Lucas van Merwijk, der mit kubanischen Gastmusikern und Projekten wie Benny Moré oder Arsenio Rodríguez die Musiker dieser Stars dem niederländischen Publikum nahe brachte. Mit diesen Projekten überschritt er, ebenso wie zuvor „Nueva Manteca“, die Grenze zum *Latin-Jazz*. Einige Formationen machten es ihnen nach: Der in Amsterdam lebende deutsche Flötist Marc Alban Lotz und der kubanische *batá*-Trommler Javier Campos Martínez nahmen 1998 in Havanna das Album „Lotz of Music: Blues for Yemayá“ auf, es folgten weitere Produktionen, auf denen die Klänge der *santería* mit europäischem Jazz gemischt wurden. Die nach einem Stück von Thelonius Monk benannte *Latin-Jazz*-Gruppe „Bye-Ya“ wurde 1999 von der niederländischen Bassistin Mick Paauwe gegründet. In ihr spielt häufig auch der kubanische Schlagzeuger Liber Torriente mit, der in Kuba mit „NG La Banda“ aufgetreten war. Er spielt auch im Trio des Pianisten und Komponisten Ramón Valle, der 1997 von Kuba nach Amsterdam übergesiedelt war. Valle mag die Bezeichnung „kubanisch“ für seine Musik, ob im Trio oder solo, nicht. Er bezeichnet sich lieber als „Jazzmusiker aus Kuba“. Sein sehr persönlicher Stil vereint Einflüsse von Keith Jarrett und Herbie Hancock mit der kubanischen Basis, wobei Erstere überwiegen. Wie für viele andere kubanische Musiker, die nicht die Anforderung „100 Prozent kubanisch“ erfüllen, ist es für ihn deshalb schwieriger, sich zu vermarkten. Nichtsdestoweniger unternimmt Valle auch Ausflüge ins klassische Fach und sucht Inspiration bei Bach, Bartók, Strawinsky und anderen zeitgenössischen Komponisten. Mit ihnen bekannt gemacht hat ihn eine seit 1995 in Amsterdam lebende kubanische Komponistin: Keyla Orozco. Sie schreibt sehr erfolgreich Kompositionen für niederländische Kammer- und Sinfonieorchester und

<sup>13</sup> U.a. Chucho Valdés, Danilo Pérez, Iván „Melón“ González, Nicky Marrero oder Giovanni Hidalgo.

arbeitet als Professorin am Amsterdamer Konservatorium.<sup>14</sup> Im Jahr 2001 organisierte sie ein Projekt mit dem “Orquesta Insomnio”, das sich “Insomnio toca la Vanguardia Cubana” nannte. Junge kubanische Komponisten – Ailem Carvajal Gómez, Oleana Pérez Velásquez, Eduardo Morales, Carlos Puig Hatem, Ramón Valle – schrieben Stücke für das Orchester, die in Amsterdam uraufgeführt wurden. Mit ihrer monatlichen Veranstaltung “Con to‘ y la cáscara” stellt Orozco den Besuchern klassische kubanische Komponisten vor und bietet eine Plattform für kubanische Kunst im Allgemeinen. Sowohl Keyla Orozco als auch Ramón Valle haben nach eigener Aussage fern der Heimat ihre kubanischen Wurzeln entdeckt, ein nicht unbekanntes Phänomen. Orozco, die sich in Kuba kaum für populäre Musik interessierte, tanzt in Amsterdam *son* und *casino*. Die kubanische Diaspora in den Niederlanden trifft sich im Populären, unabhängig von ihrer Herkunft und ihrem Musikgeschmack. Sie weiß “woher die Sänger kommen” (“de dónde son los cantantes”) und um ihre Kraft, auch wenn sie sich selbst in anderen *Genres* ausdrückt. Und das *Genre*, in dem sich die meisten ihrer Wege kreuzen, ist der *son*, den der Musikwissenschaftler Danilo Orozco als “perfektes Integrationssubjekt der kubanischen und sogar der karibischen Musik” bezeichnet:<sup>15</sup> der *son* als verschmelzende Kraft.

Die kubanischen Musiker, die aufgrund ihrer Überempfindlichkeit ihren eigenen Weg in ihrer “zweiten Heimat” suchen, sind eine wahre Bereicherung für die niederländische Kultur, eine Tatsache, die sich zu betonen lohnt in Zeiten, in denen Europa sich in einen abgeschotteten Kontinent zu verwandeln droht. Das Zusammenwirken kubanischer und niederländischer Musiker hat in vielen *Genres* interessante Werke hervorgebracht, die heute Teil des kulturellen Lebens der Niederlande sind.

Auch wenn eine gewisse Sättigung des niederländischen Marktes merkbar wird, so ist das klangliche Phänomen aus soziologischer Sicht nicht weniger interessant. Die Intensität, mit der die Niederländer die kubanische Musik und das “Exotische” “umarmt” haben, vor allem im Bereich des Tanzes, belegt ein starkes Bedürfnis nach ex-

<sup>14</sup> Zum Beispiel für “Asko Ensemble”, “Combustion Chamber”, “Mondriaan-Quartett”.

<sup>15</sup> Orozco (1994).

pressivem Ausdruck. Die Musik und der Tanz dienen als Ventil für die harte Realität. Benítez Rojo schreibt: “die stärkste Ausdrucksform des Karibischen ist exhibitionistisch, dicht, exzessiv und Grenzen verletzend”.<sup>16</sup> Eine solche Ausdruckskraft werden wir nicht erreichen, aber wir nutzen die Musik für die gleichen Ziele und sind in der Lage, sie in uns aufzunehmen.

Übersetzung: Torsten Eßer

### Literaturverzeichnis

Benítez Rojo, Antonio (1998): *La isla que se repite*. Barcelona.

Orozco, Danilo (1994): “Perfil sicocultural y el modo son en la cultura cubana”.  
Arbeitspapier, präsentiert in der *Casa de las Américas*. Havanna, 6.10.

Quintero Rivera, Angel G. (1998): *¡Salsa, sabor y control!*. Mexiko-Stadt.

---

<sup>16</sup> Benítez Rojo (1998: 372).



Shuhei Hosokawa

***Salsa* ohne Grenzen.  
“Orquesta de la Luz” und die Geschichte der afro-  
kubanischen und lateinamerikanischen Musik  
in Japan**

**1. *Salsa*-Diaspora**

Mit ihren wachsenden kommerziellen Möglichkeiten auf den multinationalen Märkten zieht die nicht-anglo- bzw. afroamerikanische Populärmusik (ganz brauchbar auch als “Welt-Musik” bezeichnet) breite wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich.

Anders als die Musikethnologen vergangener Jahrzehnte neigen die Wissenschaftler nun dazu, diese Musik nicht mehr als Produkt einer “Verfälschung” zu sehen, in der angestammte Traditionen durch westliche Zivilisationseinflüsse kontaminiert werden, sondern als Prozess eines globalisierten Verkehrs von Musikmachern und -verbrauchern und als eine technologisch vermittelte Form von Klängen und lokaler Sensibilität.

Für George Lipsitz z.B. ist das, was aus den heutigen globalen Realitäten hervorgeht, ein Weg,

eine immanente Kritik zeitgenössischer Sozialbeziehungen herzustellen, sich durch die Kanäle der kommerziellen Kultur zu arbeiten, um Affinitäten, Ähnlichkeiten und Möglichkeit der Verbündung in einer Weltbevölkerung zu beleuchten, die heute so dynamisch und beweglich sein muss wie die Kräfte des Kapitals.

Er überprüft in diesem Zusammenhang

eine Vielzahl von Praktiken innerhalb der populären Musik, um zu verstehen, wie Populärkultur in verschiedenen Ländern verschiedene Bedeutungen besitzt.<sup>1</sup>

Unser Thema – *salsa* in Japan – ist eines der zahlreichen Beispiele dieser “Vielzahl von Praktiken”.

---

<sup>1</sup> Lipsitz (1994: 17).

Die wachsende Präsenz der "Dritten Welt" in den städtischen Zentren der "Ersten Welt" und umgekehrt die unentgeltliche Zirkulation industriell gefertigter Waren und technologisch übertragener Bilder aus der "Ersten Welt" in entlegenen Gegenden zwingen uns, die konventionelle Auffassung von kulturellem Imperialismus – das Zentrum als Herrschaftssubjekt manipuliert einseitig die Peripherie und beutet sie als unterworfenen Objekt aus – neu zu formulieren. Die autochthone Aneignung des Fremden (Westlichen) ruft eine affektive Abwehrhaltung gegen die wirtschaftliche und politische Unterdrückung hervor und betont dabei das Ethnische und das Lokale, zwei voneinander untrennbare Bestandteile kultureller Identität. Ein Kunstprodukt, wie beispielsweise eine Kassette, zirkuliert umgekehrt auf von der "Ersten Welt" beherrschten Märkten. Der internationale Erfolg "lokaler" Musik beeinflusst so auch das Musizieren in abgelegenen Dörfern. Manchmal stellt sich die Peripherie hypermoderner dar als die meisten westlichen Städte. Daher ist die Beziehung zwischen zwei (oder drei?) "Welten" so polylatéral, dass einige Soziologen vorschlagen, die Theorie von den drei Welten im Sinne einer Eine-Welt-Theorie zu revidieren.<sup>2</sup> Aus diesem neuen Blickwinkel, der die Verflechtungen ganz disparater und heterogener Kulturen auf unserem Planeten hervorhebt, sollte das historisch weltweit verbreitete Phänomen des kulturellen Transfers neu bewertet werden. Vom Dorf zur Metropole, von einer Insel oder einem Kontinent zu anderen, bewegen sich die Menschen, und zwangsläufig mit ihnen ihre Musik. Innerhalb dieses Fließens von Mensch und Kultur werden die Probleme des Ethnischen und Lokalen am besten ausgeleuchtet, weil man sich bei jedem Zentimeter einer solchen Bewegung neu definieren muss, indem man für selbstverständlich gehaltene Bedingungen in Frage stellt, beispielsweise die der Aufführung, des Zuhörens, des Tanzes oder selbst solche wie den Erwerb von Tonträgern unter einheimischen Bedingungen.

In diesem intellektuellen Spannungsfeld liefert die *salsa* ein gutes Beispiel dafür, nicht allein die hybride Klangkultur zu beurteilen, sondern auch die symbolische, auf Rassenvorstellungen beruhende Bedeutung, welche die "reisenden Klänge" für die spanischsprachige Gemeinschaft in den USA und der Karibik haben. Die "Route", auf

---

<sup>2</sup> Vgl. Buell (1994, Kapitel 1, 4 und 5); Robertson (1992).

der die Wissenschaftler in der Regel “pilgern”, ist meist das Dreieck San Juan-Havanna-New York. Die dann folgende Route – von New York zum Rest der Welt – ist noch nie ernsthaft erforscht worden. Die Kritik an der “world music”, durch deren Vermarktung die *salsa* ihr Publikum vergrößert hat, unterlässt es nie, die folgenden Wirkungen aufzuzeigen: den sozio-ästhetischen Effekt der Tätigkeiten transnationaler Tonträgerfirmen und die Wiederholung alter Exotismen.<sup>3</sup> Doch wenig wissen wir über die “verschiedenen Bedeutungen in verschiedenen Ländern”, die durch den Prozess der “Deterritorialisierung”<sup>4</sup> hervorgerufen werden, also durch “den Verlust der ‘natürlichen’ Beziehung einer Kultur zu ihrem geographischen und sozialen Territorium”.<sup>5</sup>

Was geschieht, wenn die *salsa* die Sprachgrenze überschreitet? Überall tanzt das Publikum zu “Latin-Beat”, ohne sich darum zu kümmern, was die Liedtexte für das hispanische Publikum bedeuten, an das sich die Musik eigentlich richtet: Die Barthes’sche Spannung zwischen Wortbedeutung und reinem Stimmklang wird einfach unbedeutend. Die Songs vermitteln nicht mehr und nicht weniger als die “Maserung der Stimme”. Ist nach Barthes’ utopischem Schema dieses neuen Publikum nicht ideal? Es stimmt zwar, dass Exotismus und kritische Verbraucherhaltung hauptsächlich prägend sind für die nicht-hispanische Rezeption der *salsa*, aber die Reduzierung auf den weltweiten Hang zu Neuigkeiten und Marktstrategien liefert nur eine oberflächliche Annäherung an die *salsa*-Diaspora.

Wenn es um die globale Ausbreitung der Musik einer Gemeinschaft wie der *salsa* geht, kann uns nichts so beeindrucken wie das “Orquesta de la Luz” (Orchester des Lichts), eine rein japanische *salsa*-Formation. Weder ihre Erfolgsgeschichte noch die stereotype Kritik sollen uns interessieren. Wir sehen in der Gruppe ebenso ein Symptom der gegenwärtigen Wirtschaftskraft und der traditionellen Musikpraxis Japans, wie auch ein Symptom der Globalisierung lokaler Musik, eben weil wir die Verlagerung der *salsa* von einem afrokaribischen, “internationalen” und japanischen Standpunkt aus betrachten wollen. Wie die Band *salsa* gelernt hat – auf technologischem

<sup>3</sup> Vgl. Keil (1994, Kapitel 8); *World of Music* (1993, Bd. 35, Nr. 2).

<sup>4</sup> Pelinski (1995: 25-70).

<sup>5</sup> García Canclini (1991: 288).

Weg – ist weniger bedeutsam als die Frage, wie der Sound der Band als Ergebnis eines solchen Lernprozesses in der japanischen Gesellschaft bewertet und verbreitet wird. Wie die japanische Kultur Imitation begünstigt, ist eine der Fragen, die hier gestellt werden sollen. Das “Orquesta de la Luz” schafft einen Raum für den gesellschaftlichen Diskurs über afrokaribische Musik, in dem geklärt werden kann, wie die Praxis der Nachahmung einerseits auf der Bedeutung von Technik und Erscheinungsform beruht, andererseits auf Identität und Ethnizität.

## 2. Kurze Geschichte der lateinamerikanischen Musik in Japan

Für Japaner ist es keineswegs immer etwas Neues, lateinamerikanische Musik zu spielen oder zu hören, da sie – wenigstens einige von ihnen – diese schon seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts kennen. Weil es zwischen Lateinamerika und Japan keine kulturelle Direktverbindung gab, musste die Musik *via* Nordamerika und/oder Europa eingeführt werden, die mit Japan regelmäßigeren Kontakt hatten. *Tango* z.B., das erste und am stärksten etablierte der Latino-Genres in Japan, kam mit der jungen Elite ins Land, die ihn in Paris um die 1920er getanzt und gehört hatte.<sup>6</sup> Die “Florida Moulin Rouge Tango Band”, ein französisches Musette-Quintett, das drei Jahre lang in den dreißiger Jahren im “Florida Ballroom”, dem bedeutendsten Ort des Gesellschaftstanzes in Tokio, auftrat, stellte eine wichtige Kraft dar, um diese eigentlich argentinische Musik mit einem Pariser Akzent zu popularisieren. Japanische Musiker lernten durch diese französische Band den *tango* zu komponieren und aufzunehmen.

Was die Choreographie betrifft, so lernten die Japaner den *tango* vor allem durch britische Lehrbücher kennen, die von der Vereinigung der Tanzlehrer benutzt wurden. Der Vorteil des britischen Stils war es, dass man ihn ohne Kontakt zu den “Eingeborenen”, d.h. Argentinern, lernen konnte, weil er formalisierter und systematischer war und seine Figuren niedergeschrieben waren, im Gegensatz zum argentinischen (und französischen) Stil, der informelles und spontanes Tanzen höher schätzte. Die Lehrer lasen die englischen Bücher und Magazine, um die beschriebene Choreographie lehren zu können, und sie rieten ihren

---

<sup>6</sup> Vgl. Hosokawa (1995: 289-323).

Schülern, nicht zu improvisieren und sich so sinnlich zu bewegen, wie es in Frankreich der Fall war. Sinnlichkeit war etwas Vulgäres für sie. Darüber hinaus stellten die Ballsäle damals so genannte “taxi dancers” ein, professionelle Tänzerinnen, die männliche Besucher begleiteten, da Frauen traditionellerweise beim Tanz mit Männern kein Paar bildeten. Männer und ihre weibliche Begleitung (auch Ehefrauen) gingen nur selten gemeinsam zum Tanzen aus. Nur professionellen Damen war es erlaubt, Männer zu haben, mit denen sie tanzten. So führte in Japan der Unterschied in den Erziehungsstilen zu unterschiedlichen Tanzweisen, Spiel- und Hörgewohnheiten im Hinblick auf den *tango*. Neben den Live-Aufführungen und den Aufnahmen leistete auch Hollywood seinen Beitrag, die Bekanntschaft mit dem *tango* zu prägen, ebenso wie das Stereotyp des *tango* als einer leidenschaftlichen, sinnlichen und extravaganten Tanz- und Musikform.<sup>7</sup>

Was die karibische Musik betrifft, war die *rumba* der erste Stil, der in Japan um 1935 herum eingeführt wurde. Sie hat drei grundlegende Aspekte mit dem *tango* gemeinsam: Exotismus, Erotismus und Anglizismus. Es ist daher wichtig, zu beachten, dass die Japaner aus britischen Quellen die westlichen Stereotype über das Afrokaribische in seiner scheinbar unberührten Form empfangen: “leidenschaftlich”, “primitiv”, aber “gutmütig”. Die Klänge reisen niemals allein, sie übermitteln auch Symbole, die dafür geeignet sind, dem Wissen des neuen Ortes entsprechend umgeformt zu werden. Dieses lokale Wissenssystem aber ist mit dem weltweiten Wissenssystem untrennbar verbunden und ihm gegenüber sehr sensitiv, weil alles Wissen, wie Michel Foucault wiederholt untersucht hat, zu einer Form der Machtbeziehungen gehört, die ständigen Schwankungen unterliegt. Japans Wissen über die afrokubanische Musik wird gewöhnlich durch den allmächtigen westlichen Gitterrost gefiltert. Aber das heißt nicht immer, dass die Japaner diese Musik auf die gleiche Weise wie Europäer übernehmen: Japan hat keine direkten Berührungspunkte mit der Karibik. Der Kontakt ist daher in jedem Fall vermittelt. Wissen ist offensichtlich ein machtvoll System, die beiden weit auseinanderliegenden Kulturen zu verbinden, die japanische und die afrokaribische.

1937 unterzeichnete ein kubanisches Quintett mit dem “Florida Ballroom” einen Vertrag, zum ersten Mal karibische Musik in Japan

---

<sup>7</sup> Vgl. Savigliano (1995, Kapitel 5); Hosokawa (1995).

zu spielen. Das Quintett nannte sich die “Florida National Rumba Band”. Aber die Mehrheit des Publikums nahm die Polyrhythmik, die für die *rumba* charakteristisch ist, nur als chaotisch wahr und fand es schwierig, danach zu tanzen. Was die Leute in Verlegenheit brachte, war der Rhythmuswechsel von *son* zu *montuno* in einem und demselben Stück, weil dies in den britischen Büchern nicht beschrieben war. Die Musiker klagten auch darüber, dass sie, weil die Tänzer mit dem schnellen Rhythmus nicht Schritt halten konnten, gezwungen waren, die Stücke in einem unpassend langsamen Tempo zu spielen. Sie konnten nicht die britische Version der *rumba* spielen, die einzige, die Japaner tanzen konnten.

Das Publikum tanzte selten und vielleicht auch nur widerstrebend zu kubanischem Beat, aber Kritikerinterviews mit japanischen Musikern, *tango*-Spielern und Veranstaltern zeigen, wie sehr diese Professionellen daran interessiert waren, etwas über die Musik in der Szene zu erfahren.<sup>8</sup> Es wurde z.B. gefragt, wo Don Azpiazu – der *Bandleader*, der “El Manisero” bekannt gemacht hatte – oder Ernesto Lecuona damals spielten, was der Unterschied zwischen *rumba* und *bolero* und welche Instrumentierung in Kuba üblich war. Japanische Fans waren relativ gut informiert und “belesen”, was ausländische Musik wie die *rumba* betraf, die sie ja nur von Aufnahmen und aus Zeitschriften kannten. Dieser Typus der vermittelten Begegnung ist eine der Besonderheiten der japanischen Kulturgeschichte seit dem achten Jahrhundert, als die Regierung regelmäßig eine Gruppe von kulturellen Gesandten nach China schickte, die dann etliche Kunstgegenstände importierten sowie Kenntnisse aus der Technologie, Philosophie, Architektur, Politik, Kunst, Literatur usw. Aber nur sehr wenige Japaner hatten in Wirklichkeit Kontakt mit Chinesen: Das gigantische Kaiserreich konnte also ohne physische Begegnungen in die eigene Vorstellungswelt eindringen.

Die geographische Insellage begünstigte die selektive Aneignung, welche die Bildung einer nationalen japanischen Identität ausmachte. Genauso verhält es sich mit den Kontakten zum Westen. Da Japan eine der wenigen Nationen ist, die ihre politische Souveränität im Prozess der Modernisierung nicht verloren hat, hat die Kolonisationsmacht des “Westens” die kulturelle Identität der Japaner kaum je ge-

---

<sup>8</sup> Vgl. Zeitschrift *Dance to Ongaku* (Dance and Music), November 1937.

fährdet. Infolge der selektiven Kontakte existiert der “Westen” fast nur als imaginäre Konstruktion, die dazu dient, ein Gegenstück zur japanischen Selbstdefinition zu schaffen, in der gleichen Weise, wie “der Orient” dies für die Menschen im Westen darstellt.<sup>9</sup> Offensichtliche Verwestlichung und eine konstante Aneignung fremder Elemente ergänzen einander.

Japaner kennen karibische Musik, so wie “Westler” sie kennen, und fragen nicht viel nach dem Selbstverständnis der Musik. Eine Frage in einem Interview mit den kubanischen Musikern enthüllt die falsche Auffassung von der *rumba* in ihrer Verwechslung mit mexikanischen Liedern wie “Amapola” und “La Cucaracha”, zwei der bekanntesten *Latin-Songs* im Vorkriegsjapan (es gibt eine Reihe von Aufnahmen der Lieder mit japanischen Sängern auf Japanisch in den 1930ern). Der Antwort eines der Musiker zufolge werden diese Lieder “von der amerikanischen Film- und Phonographen-Gesellschaft fälschlicherweise als kubanisch dargestellt”. Für uns von Bedeutung ist nicht die Frage, ob diese Feststellung selbst richtig ist oder nicht, sondern die Tatsache, dass das Latino-Bild, das Mexiko nicht deutlich von Kuba unterschied, außerhalb der lateinamerikanischen Länder erfunden (am wirkungsvollsten von der amerikanischen Unterhaltungsindustrie) und dann auf der ganzen Welt verbreitet wurde. So wie der “Orientalismus” Japan und China in einen Topf wirft, vermischt der “Latinismus” alle Vorstellungen und nicht zusammenhängenden Elemente, die dem gesamten Raum “südlich der Grenze” – d.h. Lateinamerika – zugeschrieben werden.

Im Gegensatz zur “Florida Moulin Rouge Tango Band”, die länger als drei Jahre im “Florida-Ballroom” auftrat und mehr als ein Dutzend Stücke mit oder ohne japanische Sänger aufnahm, wurde die “Florida National Rumba Band” nur für ein paar Monate im gleichen Klub engagiert, und sie nahm nur eine einzige Platte in Japan auf. Es gibt ungefähr vierzig Stücke mit *tango*- und *habanera*-Rhythmen, die von Japanern vor dem Krieg komponiert wurden, wogegen nur sechs mit der *rumba* in Zusammenhang stehende Stücke bekannt sind. Keines von ihnen hatte kommerziellen Erfolg, und sie benutzten auch nicht das rhythmische Muster der *clave*. Zum Beispiel wird in “Cuban Moon” (Cuba no Tsuki), das von Ryoichi Hattori komponiert wurde,

---

<sup>9</sup> Vgl. Gluck (1985).

in Wirklichkeit ein *habanera*-ähnlicher Rhythmus sowie Mandolinen und Kastagnetten verwendet, und das Ergebnis klingt daher stark spanisch. Man kann den scharfen Kontrast in der Popularität und den grundsätzlichen Unterschied in der Verstehensweise von *tango* und *rumba* in Japan nicht bestreiten.

Während des Zweiten Weltkrieges war ausländische Populärmusik strikt verboten. Lateinamerikanische Musik lebte in den 1950ern wieder auf: *tango* mit Ranko Fujisawa und seinem "Orquesta Tipica Tokyo", *rumba* mit den "Tokyo Cuban Boys". Als der globale *mambo*-Boom auch Japan erreichte, besuchten Perez Prado und Xavier Cugat das Land – mit sensationellem Erfolg. Für die Vorgeschichte der *salsa* in Japan ist die 1962er Tour von "Machito and his Orchestra" (mit Mario Bauzá) so erwähnenswert, weil japanische Fans der *Latin*-Musik zum ersten Mal eine der aufregendsten afrokubanischen Bands hören konnten. Man sagt, dass "Machito" die japanischen *mambo*-Orchester, die wenig *groove* hatten, "latinisiert" hat. Seit den 1960ern tourte das Trio "Los Panchos" beinahe jährlich durch Japan, so dass ihre süßen und innigen Melodien sowie der Klang der *requinto*-Gitarre und der *maracas* in die *Mainstream*-Populärmusik eindrang (*kayôkyoku*). Eine ganze Reihe von *Hits* dieses Jahrzehnts hatte eine *Latin*-Färbung im Stile von "Los Panchos" oder einen *tango*-Rhythmus. Der karibische Beat von *mambo*, *cha-cha-chá*, Calypso und *rumba* wurde selten vom *Mainstream* aufgenommen. Bemerkenswerte Ausnahmen sind Hibari Misora's "Omatsuri mambo" (Festival Mambo), Michiko Hamamura's Version von "Banana Boat" und ein Kinderlied: "Omocha na *cha-cha-cha*" (Spielzeug-*cha-ha-chá*).

Es ist schwierig, in Kürze die Frage zu beantworten, warum die karibischen Rhythmen in der populären Musik Japans stets nur eine Randstellung innehatten und noch immer haben, im Gegensatz zu dem erfolgreichen Eindringen von *tango* und *bolero*. Die Hauptursache der Marginalisierung karibischer Musik in Japan ist – das ist meine Hypothese – die rhythmische Inkompatibilität der Kulturen. Wie oben schon festgestellt, ist die polyrhythmische Textur als das Organisationsprinzip aller afrokaribischen Musik der japanischen Tradition absolut fremd, wie sie ja auch weit entfernt ist von der westlichen klassischen Musik, die die Japaner seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch ihre Erziehung übernommen haben. Da japanische Volksmusik vor dem Kontakt mit dem Westen als Grundlage entweder einen



zweischlägigen Rhythmus hatte (z.B. das festliche *taiko*-Trommel-Ensemble) oder einen fließenden (a-metrischen) Rhythmus (z.B. *shamisen*-Lied-Genres, der melismatische Gesangsstil im *min'yô*, "Volkslied"), klang das synkopierte Ineinandergreifen verschiedener Perkussionsklänge für den Durchschnittshörer chaotisch.

In der afrokaribischen Musik ist die Dominanz der Perkussion über Melodie, Harmonik und Liedtext fast absolut, und der Klang ist untrennbar verbunden mit körperlicher Bewegung, egal ob getanzt wird oder nicht. Weder der amerikanische Jazz noch der *tango* oder der *bolero* haben eine solche rhythmische Wirkung, wie sie die afrokaribische Musik an den Tag legt. Ich will damit nicht sagen, dass japanische Musik keinen rhythmischen Beat hat, sondern dass sie eine Art von *groove* wiedergibt, der mit der afrokaribischen Musik nicht vereinbar ist. Die Arbeitsdefinition von *groove* soll eine Kristallisation von teilnehmender zeitlicher Erfahrung sein, die intuitiv vom Körper wahrgenommen wird,<sup>10</sup> und es besteht Unvereinbarkeit, wenn die Organisationsprinzipien der fraglichen *grooves* nichts miteinander gemeinsam haben. Festliche Perkussion basiert in Japan im Allgemeinen nur auf binären Strukturen, wohingegen *rumba* und die von ihr abgeleiteten Stile auf der Kombination von binären und ternären Strukturen beruhen. Hinsichtlich der Körperbewegungen sind Fersen und schwingende Hände die Achse des *taiko groove*, während Zehen und rotierende Hüften die des *clave beat* sind.

Ein weiterer Faktor, der berücksichtigt werden muss, wenn es um die Marginalisierung von karibischer Musik geht, ist der Ausschluss von Perkussionsmusik aus der alltäglichen Musik auf der Bühne und in Radio und Fernsehen. Mit anderen Worten: Der perkussionsgestützte Klang beschränkt sich auf Folk-Festivals und wird ferngehalten vom *Mainstream*, der gewöhnlich gekennzeichnet ist durch Sologeesang, langsames und mittleres Tempo, sentimentale Texte und Gitarren- und/oder Orchesterbegleitung. Trotz dreier Jahrzehnte konstanten Einflusses des Rock und der amerikanischen Pop-Musik (heute auch von *Rhythm & Blues* und Rap-Musik) auf den Rhythmus, die Instrumentation und die Melodien des *kayôkyoku*, ist es immer noch schwer, den karibischen Perkussions-Sound mit seinen langen Wiederholungsteilen (*montuno* z.B.) an japanische Konzepte von Populärmusik an-

---

<sup>10</sup> Vgl. Keil (1994, Kapitel 4).

zupassen. *Tango* und *bolero* dagegen sind verhältnismäßig leicht zugänglich für das durchschnittliche japanische Musikempfinden, und zwar wegen ihres langsameren Tempos, ihrer weniger perkussionslastigen Instrumentierung und ihres iberischen, also europäischen Erbes in der Melodiegestaltung. Neben diesen musikalischen Bedingungen müssen jedoch auch die sozialen in Betracht gezogen werden, wenn wir die Marginalisierung der karibischen Musik verstehen wollen, wie ich später noch darlegen werde.

### 3. *Salsa* als Nische

Wie bisher erklärt, hat Japan gewöhnlich lateinamerikanische Musik auf dem Weg über den Westen empfangen: Wenn ein Genre dort in Mode war, war es auch hier in Mode – mit einer gewissen Zeitverzögerung. Allgemein ausgedrückt: Die Geschichte der lateinamerikanischen Musik in der angloamerikanischen Gesellschaft verläuft parallel zu der in Japan.<sup>11</sup> Mit Ausbreitung der elektronischen Melodien und des Massentransports schrumpft die Zeitverzögerung. Auch das Wachstum der japanischen Musikindustrie trägt zur Veröffentlichung zahlreicher lateinamerikanischer Alben bei.

1976, ein paar Jahre, nachdem die *salsa* von den neugierigen „weißen“ Medien wahrgenommen wurde, tourten die „Fania All Stars“ mit Johnny Pacheco, Ismail Miranda, Luis „Perico“ Ortiz, Wille Colón, Bobby Valentin, Cheo Feliciano, Luiz Cahn, Mongo Santamaría und anderen durch Japan. Sie riefen bei dem jungen Publikum einen nie da gewesenen Beifall hervor. Das bedeutet, dass dieses Publikum genug über die Musiker und ihre Musik wusste. Das Publikum bestand nicht nur aus den alten Fans der *Latin*-Musik, sondern auch aus einer neuen, jüngeren Zuhörerschaft, die sich gelangweilt von Rock, Jazz und Funk abwandten. Einige vom Jazz kommende Musiker, von denen der bedeutendste Naoya Matsuoka war, kamen etwa zur gleichen Zeit zur *salsa*.

Gegen Ende der siebziger Jahre wurden zwei „Pioniergruppen“ der *salsa*-Szene Tokios gegründet: „Orquesta del Sol“ und „Orquesta 246“. Gewöhnlich spielten sie in kleinen Klubs, die sich auf Jazz, New Wave, Blues etc. spezialisiert hatten. Der größte Teil des

---

<sup>11</sup> Vgl. Roberts (1979).

Publikums war sozusagen Kenner lateinamerikanischer Musik. Die Vielfalt und Menge der in Japan verbreiteten *salsa*-Alben stieg nach dem Erfolg von "Fania" an. Es gibt zwei Monatsmagazine – *Music Magazine* und *Chûnanbei Ongaku* ("zentral- und südamerikanische Musik", später umbenannt in *Latina*) – die regelmäßig neue Aufnahmen mit aktuellen Informationen über die betreffenden Künstler herausbringen. Es gehört zu den Ritualen lateinamerikanischer Künstler, die Japan besuchen, ein Interview mit diesen Magazinen zu machen, deren Einfluss insbesondere auch außerhalb der großen Städte spürbar ist, wo sonst Informationen über die "unbedeutenderen" Genres kaum erhältlich sind.

1984 begann dann die Geschichte des "Orquesta de la Luz", als sich eine Reihe von *aficionados* in Tokio zusammen taten. Jeder von ihnen hatte zuvor Rock oder afroamerikanische Musik gespielt oder gesungen und war von der afrokaribischen Musik durch importierte Aufnahmen oder Live-Auftritte des "Orquesta del Sol" fasziniert worden. In den späten achtziger Jahren traten sie regelmäßig in kleinen Klubs in der Hauptstadt auf. 1987 beeindruckten ihre Auftritte selbst Tito Puente, als dieser in Japan tourte. Im folgenden Jahr ging die Frontsängerin Nora für einige Monate nach New York, um *salsa* zu lernen und in Kontakt mit der hispanischen Musikszene zu kommen. 1989 besuchte die ganze Gruppe New York (auf eigene Rechnung) und wurde von Richie Bouilla "entdeckt", einem gewitzten Vertragsagenten, und von Ralph Mercado, dem Besitzer des RMM-Labels, einer großen Vertriebsgesellschaft für Lateinamerika. Die wirkliche Erfolgsgeschichte beginnt 1990 mit ihren Auftritten im "Village Gate", im "Palladium" und beim "15. Salsa Festival" in der Meadowlands Arena (New Jersey), gemeinsam mit den "Fania All Stars" und der gleichzeitigen Veröffentlichung ihres Debüt-Albums "Salsa caliente del Japón" (Heiße *salsa* aus Japan), das elf Wochen lang die *Billboard-Tropical-Charts* anführte und schon bald mit Platin ausgezeichnet wurde. In der Folgezeit hat die Gruppe ausgiebige Tourneen durch die USA, Kolumbien, Venezuela, Puerto Rico, Großbritannien, Frankreich, die Niederlande und Spanien unternommen, sowie fünf Alben und ein Video von einem Konzert im Madison Square Garden veröffentlicht. 1993 erhielten sie gar den Friedenspreis der Vereinten Nationen.

Eine derartig brillante internationale Karriere findet natürlich auch in Japan ihr Echo, wo die *salsa* zuvor wenig gesellschaftliche Anerkennung gefunden hatte. Besser gesagt: Es ist eher der von den Massenmedien verbreitete internationale Ruf als die Musik selbst, der die Band in Japan berühmt machte. "Sie sind internationale Stars, bevor wir es bemerken", heißt es in einem CD-*Booklet*. Seit 1992 wird jährlich das "Japan Salsa Festival" durchgeführt. Es präsentiert neue japanische *salsa*-Bands wie auch lateinamerikanische Künstler. Bis 1997 spielte das "Orquesta de la Luz" jeweils mit den anderen Musikern des Festivals das Abschlusskonzert. In jenem Jahr löste sich die Gruppe auf, heute machen die Ex-Mitglieder Solokarrieren oder spielen in eigenen Jazz-, Rock- und anderen Formationen.

#### 4. Der Musikmarkt

Man kann den japanischen Musikmarkt grob in drei Schichten gliedern. Im Zentrum findet man den *Mainstream*-Markt, mit *kayôkyoku*, *enka* (Genre der romantischen Ballade), japanischen Pop und Rock. Japanischer Rock und Pop vermischen ganz enthusiastisch und synkretistisch britischen Beat und anglo- und afroamerikanische Stilrichtungen, die am Rande des *Mainstream* angesiedelt sind. Schallplattenhandel, Radio und Fernsehen befassen sich hauptsächlich mit japanischer oder mit britischer und amerikanischer Populärmusik. Die Fans sind vermutlich wegen der musikalischen Ähnlichkeiten an beiden Feldern interessiert. Am äußeren Rand dieses Marktes findet man kleine Nischen mit allen Arten von Musik, wie z.B. amerikanischer experimenteller Musik, französischem Vorkriegschanson, Filmmusik, hawaiianischer Musik, deutschem Tango, Country und Western, Flamenco, asiatischem Pop, indischer Musik, Klezmer, keltischem Folk, islamischem Gesang, afrikanischem Pop und *salsa*. Einige Bereiche sind größer (Jazz, Blues, westliche Klassik), andere kleiner (indonesischer Gamelan, Cajun). In vielen dieser Genres sind die Japaner nicht nur Zuhörer, sondern sie spielen sie auch selbst, als Profis oder auf Amateurbasis. Man findet in Japan in jedem Genre und Stil ausländischer Musik nicht nur Hörer sondern auch Ausübende. In der Regel handelt es sich um Angehörige der Mittel- oder der oberen Mittelklasse mit Universitätsabschluss, die dem *Mainstream*-Musikmarkt gleichgültig gegenüberstehen. Doch nur selten arbeiten Musiker aus

verschiedenen Nischen zusammen, um einen neuen Sound hervorzu-  
bringen. Sie sind eben auch voneinander abgeschnitten.

Der *world music*-Boom, der Mitte der achtziger Jahre offensichtlich aus dem Westen kam, hat solche schon vorher existierenden Mini-Nischen sowohl weiter fragmentiert als auch integriert. Nun öffnete auch die Zeitschrift *Latina*, die sich zuvor ausschließlich mit "zentral- und südamerikanischer Musik" befasste, ihre Türen für afrikanische und asiatische Popmusik, und viele junge Kritiker und Journalisten fördern den Gedanken, die Ohren für viele Musikrichtungen zu öffnen und den altmodischen puristischen Eifer durch eine multikulturelle Sensibilität zu ersetzen. Trotz dieses Wechsels im Geschmack aber sperrt sich der *Mainstream* gegen die Einverleibung der *salsa*. Diese karibische Musik bleibt eine von vielen kleinen Nischen, die hauptsächlich von den Puristen des japanischen Musikmarkts bewohnt werden.

Die feine Gliederung der Musikproduktion und des Musikkonsums resultiert nicht allein aus zeitgenössischen Geschmacksstrukturen und Werbestrategien. Man kann sie ähnlich schon im populären Genre der *shamisen*-Vokal-Musik des 18. und 19. Jahrhunderts finden, wo verschiedene "Schulen" mit – für den Außenseiter – sehr geringen Unterschieden ohne Kommunikation untereinander parallel bestanden. War eine Schule einmal etabliert, wurde ihre Authentizität weitervererbt durch ein rigides Aufführungssystem und vollendet durch eine mechanische Lernweise; dann wurde die menschliche und musikalische Verbindung zu anderen Schulen abgeschnitten, und die Schule kapselte sich ab, ohne sich mit anderen zu vermischen. Dies steigerte den Hang zu Purismus, Orthodoxie und Exklusivität. Diese strikte Gliederung dürfte ein hervorstechendes Merkmal der japanischen Musikgeschichte sein: die friedliche, aber deutlich von einander getrennte Existenz von im 7. Jahrhundert aus China und Korea importierter Hofmusik (*gagaku*), des epischen Lied-Genres des 11. und 12. Jahrhunderts, der Musik des *noh*-Theaters aus dem 15. Jahrhundert oder des *kabuki*-Theaters des 17. Jahrhunderts sowie europäischer klassischer Musik des 19. Jahrhunderts.

Dieses Prinzip der strikten Gliederung wird man in der Praxis der lateinamerikanischen Musik kaum finden. Ungeachtet regionaler und sozialer Differenzierung tendiert jede disparate Musik dazu, "kubaniert", "brasilianisiert" oder "dominikanisiert" zu werden. Das Zu-

sammenspiel von Folk und klassischer europäischer Musik, ländlicher und städtischer Musik sowie einheimischen und ausländischen Genres lässt einen Klang entstehen, der für jede Insel und jede Kultur ganz spezifisch ist. Dies geschieht auf der Basis eines gemeinsamen Nenners, der die gemeinsame Geschichte der Kolonisation andeutet. *Salsa* in Japan ist isoliert, nicht nur von anderer populärer Musik, sondern auch von *salsa* in der Karibik.

Was den "Orquesta de la Luz"-Musikern zu internationalem Ruhm verholfen hat, ist nicht nur ihre Leidenschaft für ihre Musik, sondern auch ihr musikalisches Können und ihre Professionalität. Dass die ganze japanische Gesellschaft praktisch keine Differenzierung hinsichtlich vermeintlicher "Rassen" kennt, ist einer der Hauptgründe dafür, dass angehende Musiker ihre Ziele hoch stecken können ohne jede rassische/ethnische Konkurrenz. Das hat den Effekt, dass die Musiker mit der größten Begeisterung auch Profis werden können. Dies erklärt auch, warum eine ziemlich hohe Zahl von Amateur- und Profimusikern in den kleinen Nischen existiert. Die Möglichkeit, sich der Musik als *Full-Time-Job* zu widmen, fördert sicher auch die technische Meisterschaft und das musikalische Können. Für das Authentizitätsbewusstsein des japanischen Publikums ist es weniger wichtig, wer spielt, als was gespielt wird.

Niemand fragt sich, warum ein Chinese Tschaikowski geigt, ein Pole Bebop "swingt" oder ein Brasilianer bei Heavy Metal explodiert. Universalisierte, "internationale" Genres überschreiten die ethnischen und geographischen Grenzen, ohne danach zu fragen, für wen und von wem welche Musik gespielt wird. Der Blues z.B., der ehemals ausschließlich als afroamerikanisches Kulturerbe betrachtet wurde, hat sich schrittweise für weiße (dann auch japanische) Musiker geöffnet. Er ist, trotz aller Klagen über Ausbeutung von schwarzer Seite "de-lokalisiert" und "de-ethnisiert" worden.

*Salsa* war so exklusiv mit afrohispanoamerikanischer Erfahrung verbunden, dass sie sich für Außenstehende nur selten zum Nachspielen anbot. "Orquesta de la Luz" war nicht die erste Gruppe, die die ethnische und geographische Grenzlinie der *salsa* in Frage stellte, aber sie war die erste, der es gelang, diese Grenze nachhaltig niederzureißen. Das Dramatische daran wurde zweifellos noch ausgeschmückt durch die szenische Regie des Weltmusik-Booms. Obwohl das "Orquesta de la Luz" im Jahre 1984 entstand, kurz bevor der Boom Japan

überwältigte, wurde sein internationaler Ruhm sicherlich durch das neu entstehende nicht-hispanische Publikum gesteigert. Ich meine nicht, dass dieses Publikum so bedeutsam für den Tonträger-Verkauf war: Das Entscheidende war, dass in dem Augenblick, als die *salsa* kommerziell in den Weltmarkt integriert und „de-ethnisiert“ wurde, das „Orquesta de la Luz“ mit seinen Platin-Alben groß hervortrat. Die Nachrichten über den Weltmusik-Boom ließen die Hispanoamerikaner erkennen, dass die *salsa* von den Europäern akzeptiert wurde, und das rechtzeitige Erscheinen des „Orquesta de la Luz“ verstärkte ihre Überzeugung, dass die *salsa* die andere Erdhälfte erreicht hatte. Die Akzeptanz der *salsa* durch die Weißen scheint mir untrennbar verbunden mit dem Erfolg des „Orquesta de la Luz“ innerhalb und außerhalb der hispanischen Welt.<sup>12</sup>

Es gab für das „Orquesta de la Luz“ keinen anderen Grund, *salsa* zu spielen, als den „gusto“ (die Lust dazu). Das „Orquesta de la Luz“ ist professionell geworden ohne die Rassenkonflikte, die alle karibischen Musiker erfahren mussten,<sup>13</sup> und ohne „das Gefühl der Marginalität und des Streits“, wie Lipsitz bemerkt. Ihnen war es möglich, ihre Lieblingsmusik auszuwählen, ohne den sozialen Aspekt der Musik und ihre rassischen Bedingungen berücksichtigen zu müssen. Die *salsa* ist de-ethnisiert und de-lokalisiert, weil ihr Klang gar keine wirkliche Vorstellung von ethnischer oder lokaler Besonderheit hervorruft. In gleicher Weise kann das *barrio* – der überwiegend von Lateinamerikanern bewohnte Teil New Yorks – japanische Autos und Fernsehgeräte kaufen, aber gleichzeitig unendlich weit entfernt von der japanischen Lebensrealität bleiben. Für einen Latino wäre eine nur aus US-Amerikanern bestehende *salsa*-Band weniger erstaunlich, jedoch bedrohlicher erschienen als das „Orquesta de la Luz“, dessen Musiker sich wahrscheinlich geweigert hätten, auf japanisch zu singen wie das „Orquesta del Sol“ und japanische Stücke in *salsa-Arrangements* zu spielen (mit Ausnahme von „I am a Piano“ von ihrem zwei-

---

<sup>12</sup> Patria Roman Velásquez (1955: 288) merkt an, dass die europäische Akzeptanz der *salsa* den gesellschaftlichen Blick auf die *salsa* in Puerto Rico verändert hat, wo heute die Diskotheken (für die Mittel- und die Oberschicht), die sie anfangs wegen ihrer Verbindung mit einer niederen gesellschaftlichen Schicht abgelehnt hatte, die *salsa blanca* („weiße *salsa*“) begrüßen. „Orquesta de la Luz“ spielte sicherlich „weiße *salsa*“, einen Stil, den das Publikum akzeptieren konnte.

<sup>13</sup> Vgl. Pacini Hernández (1993: 57ff.).

ten Album “Salsa no tiene frontera”). Ihre Originalstücke haben überhaupt keine japanische Assoziation. Aber hätte ihnen das internationale Publikum, Latino oder nicht, applaudiert, wenn sie Sojasoße auf die *salsa* geschüttet hätten? Japanische *salsa* kann es ebenso gut geben wie japanischen *tango*. Doch ist es zweifelhaft, ob der Weltmarkt sie so enthusiastisch aufnehmen würde wie die authentische *salsa*, die von exotischen Künstlern gespielt wird. Japanische *salsa* wird auf dem einheimischen Markt gekauft wie zuvor schon der japanische *tango* (“Chica Boon” z.B., eine japanische Frauen-*salsa*-Band, singt auf Japanisch, aber die Lieder haben musikalisch wenig mit Japan zu tun). Dieser Typus von “asymmetrischen Machtverhältnissen” (J. Mason) – ich darf hinzufügen “asymmetrischen ästhetischen Verhältnissen” – begünstigt japanische Künstler nicht, die ausländische Musik im (westlichen) Ausland vortragen. Wenn sie ins Ausland reisen, sind sie nur allzu deutlich als Japaner zu erkennen, was natürlich im Inland keine Rolle spielt. Mit der bemerkenswerten Ausnahme eines Glücksfalls im Jahre 1963, nämlich “Sukiyaki” (“Yellow Magic Orchestra”), ein sich selbst “orientalisierendes” Trio und seinem Mitglied Ryūichi Sakamoto, einem weltoffenen Orientalisten, haben japanische Populärmusiker noch nie internationalen Beifall für ihre einheimische Musik erhalten.<sup>14</sup>

Ich sage nicht, dass es japanische *salsa* gar nicht oder nur als Fälschung gibt, aber sie wird auf enorme Hindernisse stoßen, wenn sie außerhalb des Landes vermarktet wird. Denn die äußere Erscheinung des Orientalischen ist annehmbar, ja sogar bezaubernd, aber die Musik dürfte auf westliche Ohren wohl nicht so “exotisch”-anziehend wirken wie auf japanische. Die Sackgasse der japanischen *salsa* ist wohl der strikten Gliederung des Musikmarktes in Japan selbst zuzuschreiben und den asymmetrischen Machtverhältnissen, die der Westen verursacht. Die Schwierigkeiten, das “Orquesta de la Luz” ins rechte Licht

<sup>14</sup> Der Erfolg, den japanische Gruppen wie “Shōnen Knife” und “Pizzicato Five” seit kurzem im Ausland haben, hängt sicherlich mit dem neuen Japanbild zusammen, einem “High-Tech-Kitsch-Anderen” (insbesondere gilt das für “Pizzicato Five”, die sich auf schlaue Weise der Billigkeit ihrer Imitationen bewusst sind). Andererseits sind japanische *Hardcore*-Gruppen wie die “Boredoms”, “Eye Yamatsuka” und “Geni Geva” im Ausland bekannt, weil die Grenzen und Beschränkungen ihrer “Lärm”-Ästhetik nichts mit ihrer Ethnizität zu tun haben, sondern mit dem Hegemoniekonzept einer Musik, die von der Kulturindustrie gelenkt wird. Solche Gruppen sind weltweit marginal.



zu rücken, resultieren aus der "Ambiguität Japans" (um den Titel der Nobelpreisansprache von Kenzaburo Oe im Jahre 1994 zu gebrauchen), eines Landes, das zwischen ökonomischer Über- und kultureller Unteranpassung lebt: Es ist beinahe schon verwestlicht, aber noch nicht ganz ein westliches Land. "Orquesta de la Luz" war vor allem ein japanisches Orchester. Was und wie auch immer die Musiker spielen mochten, es blieb die japanische Kultur, die sie geprägt hatte.

Übersetzung: Paul Eßer

### Literaturverzeichnis

- Buell, Frederick (1994): *National culture and the new global system*. Baltimore/London.
- García Canclini, Néstor (1991): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico D.F.
- Gluck, Carol (1985): *Japan's modern Myth: Ideology in the late Meiji Period*. Princeton.
- Hosokawa, Shuhei (1995): "Le tango au Japon avant 1945: Formation, déformation, transformation". In: Pelinski, Ramón (Hrsg.): *Le tango nomade*. Montréal, S. 289-323.
- (1999a): "'Salsa no tiene frontera': Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music". In: *Cultural Studies*, Bd. 13, Nr. 3, S. 509-534.
- (1999b): "'Strictly ballroom': the rumba in pre-World War Two Japan". In: *Perfect Beat*, Bd. 4, Nr. 3, S. 3-23.
- Keil, Charles/Feld, Steven (1994): *Music grooves*. Chicago.
- Lipsitz, George (1994): *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Politics of Place*. London/New York.
- Pacini Hernández, Deborah (1993): "A View from the South: Spanish Caribbean Perspectives on World Beat". In: *World of Music*, Bd. 35, Nr. 2, S. 48-69.
- Pelinski, Ramón (1995): *Le tango nomade*. Montreal.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Robertson, Roland (1992): *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London.
- Savigliano, Marta (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder/San Francisco/Oxford.
- Velásquez, Patria Roman (1995): "Discothèques in Puerto Rico: Salsa vs. rock". In: Straw, Will et al. (Hrsg.): *Popular Music, Style and Identity*. Montreal, S. 285-291.



## Diskussion.

### Das Phänomen *Buena Vista Social Club*

Millionen verkaufter Alben und “Chan Chan” singende Menschen von Island bis Japan machen den “Buena Vista Social Club” und den Erfolg kubanischer Musik im Ausland zu einem der interessantesten musikalischen Phänomene des letzten Jahrzehnts. “Dem, was zu Herzen geht, kann man sich am ungeniertesten überlassen, wenn es von weit her kommt”, schrieb Helmut Hein über den Erfolg dieser Musik in Deutschland.<sup>1</sup> Kubanische Experten haben noch andere Erklärungen, wie die folgende Diskussion zeigt.<sup>2</sup>

**Ambrosio Fornet:** Das Phänomen des “Buena Vista Social Club” erreichte uns, soweit ich mich erinnere, in zwei zeitlich verzögerten Phasen: Zuerst die CD und dann, als diese schon rund um die Welt bekannt war, der Dokumentarfilm von Wim Wenders, der in Europa und den Vereinigten Staaten den selben Erfolg hatte. In der ersten Phase erweckte “Buena Vista” eine uneingeschränkte Bewunderung, während es diese Einstimmigkeit in der zweiten Phase nicht mehr gab. Dies bedeutet, dass es zu Meinungsverschiedenheiten kam, die sich vor allem an den Bildern und der Art der Darstellung der kubanischen Identität, besonders bezogen auf das Havanna der Jahrhundertwende, entfachten.

Ich gestatte mir, eine dritte Phase hinzuzufügen: Und zwar jene, in der wir uns zur Zeit befinden. Es ist eine Phase voller Polemik, die meiner Meinung nach – ob bewusst oder nicht – die Zeitschrift *Gaceta*

---

<sup>1</sup> Helmut Hein (1999): “Sehnsucht nach dem wahren Leben”. In: *neue musikzeitung*, Nr. 9, S. 36.

<sup>2</sup> An der Diskussion nahmen Teil: Ambrosio Fornet (Kritiker), Julio García Espinosa (Filmschaffender), María Teresa Linares (Musikwissenschaftlerin), Helio Orovio (Musikwissenschaftler), Germán Piniella (Musikwissenschaftler/Produzent), Luis Ríos (Musiker), Alan West (Musikwissenschaftler, Boston/USA). Der – hier gekürzte – Originaltext entstammt der kubanischen Zeitschrift *Temas* (Nr. 22-23/2000, S. 163-179) mit deren freundlicher Genehmigung wir ihn veröffentlichen.

*de Cuba* ausgelöst hat, als sie in ihrer März/April-Ausgabe 2000 den Beitrag von Michael Chanan "Play it again oder nenn' es Nostalgie" veröffentlichte, der gleichzeitig in London in der Zeitschrift *New Left Review* erschien. Meine Berechtigung, diese Diskussion zu leiten, besteht einzig und allein darin, besagten Text übersetzt zu haben. Chanan ist Film- und Musikwissenschaftler und sein hervorragendes Buch *The Cuban Image* über den kubanischen Film, das 1985 vom "British Film Institute" veröffentlicht wurde, wird dieses Jahr in aktualisierter Fassung in den Vereinigten Staaten wieder aufgelegt.

Chanan ist uns gegenüber im Vorteil, da er auch den holländischen Dokumentarfilm "Lágrimas Negras" über die Gruppe "Vieja Trova Santiaguera" von Sonia Herman Dolz gesehen hat. Dadurch war es ihm möglich, etwaige Parallelen aufzuzeigen und über bestimmte Phänomene des Marktes zu sinnieren. Und tatsächlich, wenn doch beide Dokumentarfilme nach Meinung Chanans gleich interessant sind, warum hat dann jeder den Film von Wim Wenders gesehen, jedoch nur wenige den holländischen Film? Chanan führt uns in die lobenswerte Arbeit Ry Cooders als Förderer der Musik der Dritten Welt ein. Dies lädt gleichzeitig dazu ein, über die Vor- und Nachteile der Globalisierung auf dem Gebiet der Kunst und vor allem der Musik nachzudenken.

Gleichzeitig untersucht er die Reaktionen, die "Buena Vista" – die CD und der Film – unter einigen herausragenden Vertretern der zeitgenössischen kubanischen Musik hervorgerufen hat, so zum Beispiel bei José Luis Cortés "El Tosco", der sich in einem Interview fragte, ob diese Lobgesänge auf die traditionelle kubanische Musik, die – seiner Meinung nach, der wir uns anschließen – wohlverdient sind, nicht auch gleichzeitig gegen die neue Musik gerichtet sind. Die Frage ist also, ob man nicht die alten *trovadores* verherrlicht und somit den Verdienst der jungen schmälert. Als ob dies nicht genug sei, wirft der Kritiker Camilo Venegas dem Regisseur Wim Wenders in besagter Ausgabe der *Gaceta* in einem Artikel über ein Konzert, welches "El Tosco" und "NG la Banda" in der "Casa de las Américas" gegeben haben, vor, sich in seinem Film Havanna wie ein einfacher Tourist genähert zu haben, angelockt von den düsteren Farben einiger einsturzgefährdeter Bauten und einigen streunenden Hunden.

Wir werden jetzt über diese und andere mit dem "Buena Vista Social Club" verbundene Themen sowie das künstlerische und soziologi-

sche Phänomen, das er darstellt, diskutieren. Vielleicht empfiehlt es sich, zunächst die Aspekte zu betrachten, die – zumindest innerhalb Kubas – die umstrittensten gewesen zu sein scheinen: einerseits der Aspekt der visuellen Darstellung, und zwar nicht nur der Stadt, sondern auch der Personen; andererseits die Überhöhung des Traditionellen auf Kosten der Gegenwart, wobei letzteres eher aus einer internen Debatte herrührt und – so nehme ich an – keine direkte Verbindung zum Film hat.

**Julio García Espinosa:** Mir erscheint die Objektivität, die Wenders mit seinem Dokumentarfilm darzustellen versucht, viel zu offensichtlich, schon fast übereifrig. Eine objektive Haltung haben wir schließlich alle oder versuchen zumindest, sie einzunehmen. Aber was mich am meisten störte, war etwas, das Juan Marcos gesagt hat und das mir wie Volksverhetzung erschien: diese Musiker wären lange Zeit in Vergessenheit geraten. Er tut so, als ob dies ausschließlich in unserem Land vorkomme und er nun der große Entdecker sei, der sie vor dem Vergessen gerettet habe. Daher glaube ich, dass es reine Volksverhetzung ist, denn es ist in jeder Ecke der Welt so, dass nach ein oder zwei Generationen sich niemand mehr an früher bekannte Künstler erinnert.

**María Teresa Linares:** Ich bin Zeitgenossin von Rubén González und kenne alle diese Musiker seit ihrer ruhmvollen Zeit. Sie haben sich danach zur Ruhe gesetzt. Es ist nicht so, als ob sie in Vergessenheit geraten wären oder dass es eine diskriminierende Haltung ihnen gegenüber gegeben hätte. Es ist nur so, dass jede Sache ihre Zeit hat, und sie hatten sich einfach zur Ruhe gesetzt, dabei sind sie immer noch wirklich geniale und virtuose Musiker.

**Julio García Espinosa:** Es gibt einen wahren Aspekt in dieser Frage: tatsächlich achten wir die *música popular* (Volksmusik) nicht genug. Das ist ein Punkt, der von anerkannten Musikspezialisten behandelt werden müsste. Persönlich denke ich, dass wir die kulturelle Bedeutung der Volksmusik für dieses Land noch nicht vollständig erfasst haben. Es ist eine Lücke, dass diese Form unserer Musikkultur bisher nicht ihren verdienten Platz bekommt. Die tanzbare Volksmusik ist die einzige, an der das Volk sich künstlerisch beteiligt, und dabei ausgerechnet die von allen Experten am meisten beschimpfte Gattung.

Früher gingen die Leute in die Bierlokale “La Tropical” oder “La Polar”, um zu tanzen. Und die Musikgruppe, welche die Leute am meisten zum Tanzen brachte, war diejenige, die sich auch selbst weiterentwickelte. Anders ausgedrückt, die Tänzer waren ein Teil der Entwicklung der Volksmusik. Das hörte später auf und ist heute ein großes Defizit – dies wäre übrigens auch ein gutes Diskussionsthema – da dadurch praktisch alle Tanzsäle des Landes ihre Türen schließen mussten.<sup>3</sup> Die Entwicklung der kubanischen Musik war also auch möglich, weil die Kubaner ein Volk sind, das immer wieder neue Tänze erfindet. Es sind nämlich nicht die Choreographen, die sich die Tänze der Kubaner ausdenken, sondern das Volk ist der Schöpfer seiner Tänze. Dieser Art gibt es nur drei Länder auf der Welt – die Spezialisten werden es mir bestätigen –: die USA, Brasilien und Kuba. Alles andere auf der Welt ist ländliche Folklore, die anlässlich von Feiertagen aufgeführt wird. Aktuelle, tanzbare Volksmusik gibt es nur in diesen drei Ländern. Das ist von großer Bedeutung.

Andererseits glaube ich nicht, dass es eine Kunstform gibt, die – während des gesamten Zeitraums als Nation – einen größeren kulturellen Widerstand hervorgebracht hat als die Volksmusik. Es ist nun endlich an der Zeit, dass in unseren Schulen genauso wie Literatur, den Kindern auch beigebracht wird, wer Ignacio Piñero war oder Aristóteles Limonta – eine aristokratische Persönlichkeit von 87 Jahren und gleichzeitig der Bassist der Gruppe “Hierrezuelo” –, wer also die berühmten kubanischen Musiker einer jeden Epoche sind. Schließlich denke ich, dass diese Dokumentarfilme und der momentane Aufschwung der traditionellen kubanischen Musik es nicht nur möglich gemacht haben, dass wir unsere kulturelle Erbschaft retten, sondern uns auch dahin geführt haben, ein Bewusstsein darüber zu entwickeln, welche Glaubwürdigkeit diese Auftritte haben müssen. Zunehmend schmücken sich die Musiker auf der Welt mit Kostümen, Make-up, Lichtern und Glitzerzeug. Sie veranstalten ein derartiges Spektakel, dass man oft nicht weiß, ob einem die Show oder die Musik gefällt. Unsere Musiker sind das “Antispektakel”, und so werden sie auch in den Filmen dargestellt: ohne Make-up, ohne Lichter, ohne Glitzer, nur die Musik ohne jegliche Unterstützung irgendeiner Art.

---

<sup>3</sup> Diese Bemerkung ignoriert, dass viele Tanzsäle nach der Revolution aus politischen Gründen geschlossen wurden (Anm. d. Hrsg.).

Dies ist in einer Welt, die zunehmend an Authentizität verliert, ein wichtiger Wert. Ich glaube, dass es auf der ganzen Welt einen sehr großen Drang nach Glaubwürdigkeit gibt, als Reaktion gegen den spektakulären Plunder, der die Musik heute umgibt.

**Alan West:** Als ein in Puerto Rico aufgewachsener Kubaner erlebe ich das Phänomen "Buena Vista" aus einer anderen Sicht. Es ist ganz unglaublich, denn in der Apotheke, in jeder Spelunke hört man *Chan Chan*. Aber es ist auch beeindruckend. Sogar in einem Viertel, in dem kein einziger *hispano* lebt, hört man die Lieder von "Buena Vista". Es ist vergleichbar mit Michael Jackson.

Ich möchte einige Dinge, die gesagt wurden, klarstellen. Ich glaube schon, dass es das Kriterium des *Conquistador* (Eroberers) gibt. Es wird hier unter dem Aspekt der Entdeckung der kubanischen Musik gesehen, zum x-ten Mal übrigens, denn ganz offensichtlich wurde sie zunächst in den zwanziger Jahren während des so genannten *Rhumba Craze* entdeckt und später in den dreißiger Jahren wieder und dann in den Fünfzigern mit dem *mambo* und noch später mit dem *cha-cha-chá*. Es ist schon beeindruckend, wie Ry Cooder, manchmal in einer Naivität, die Angst macht, den Eindruck erweckt, dass er gerade die kubanische Musik zum ersten Mal entdeckt habe. Für viele Menschen in den USA ist es tatsächlich ihre erste Begegnung mit der kubanischen Musik, aber jeder ältere Mensch konnte diese Musik schon vorher hören.

**María Teresa Linares:** Wenn Sie erlauben, gehe ich ein wenig auf die Geschichte ein, da Alan gerade davon spricht. Als ich zum ersten Mal die Platte gehört habe, hat mich die Gitarre von Ry Cooder gestört. Sie schien mir zuckersüß und übertrieben empfindsam, außerhalb jedes Kontextes. Aber als ich die Platte in den letzten Tagen noch mal analysiert habe, wurde mir klar, welche Intention dahinter steckt. In den vierziger Jahren hatten die Jazzbands, die auch solche Gitarren benutzten, ihren Höhepunkt, und zu jener Zeit liebte ich es, zu den Stücken einer Jazzband zu tanzen. Diesen Einfluss, diesen nordamerikanisierten Klang geben sie der Musik, um die Zuhörer zu der Musik von damals zurückzubringen. Es ist ja so, dass die kubanische Musik in Europa und den Vereinigten Staaten seit Jahrzehnten bekannt ist, und es waren Rita Montaner, Nilo Menéndez, Machito, Antonio Machín und andere, die diese Musik in die Welt trugen.

Als der Spanier Manuel Domínguez die *Vieja Trova Santiaguera* vor einiger Zeit reaktivierte, hatte er mit dieser Idee Erfolg, weil die Vorgänger wie Machín schon in Spanien gewesen waren. Die kubanische Musik war zusätzlich durch das neue Medium Schallplatte in Iberoamerika verbreitet worden. Die "RCA Víctor" gründete 1906 in Havanna eine Agentur, um Schallplatten mit kubanischer Musik aufzunehmen und sie dann in Lateinamerika und Spanien zu vertreiben. So wurden die Platten des "Septeto Habanero", des "Septeto Nacional", der *trovadores* vom Anfang des Jahrhunderts, von Rita Montaner, María Teresa Vera und Eusebio Delfín außerhalb Kubas bekannt. Da man diese Musik im Ausland schon kannte, hatte die *Vieja Trova Santiaguera* erneut Erfolg.

In den vierziger Jahren gab es fundamentale Änderungen in der kubanischen Musik, die sich durch die Gruppen und auch durch die größere Verbreitung der Platten ergaben. Die Produktionen änderten sich. Hier im Land verkauften sich Anfang des Jahrhunderts *música campesina*, *danzones*, *boleros*, *música lírica* von Rita Montaner oder vom Duo "Alhambra". Aber in dem Maße, in dem sich der Markt internationalisierte, benötigten die transnationalen Firmen wie die "RCA Víctor" oder "Columbia" ein Produkt, das sich auf einem größeren Markt verkaufen ließ, so dass nicht mehr unterschieden werden musste zwischen *plenas* für Puerto Rico, *sones* für Kuba, *jacareras* für Argentinien und anderen Liedern für Venezuela usw.

Als sie uns die Wirtschaftsblockade auferlegten, drang keine kubanische Musik mehr nach außen, und hier entwickelte sich der *filin* auf breiter Basis. Es veränderten sich auch die *charangas*. Juan Formell sowie die anderen *charangueros* fingen an, die Musik zu erneuern. Es gibt eine Reihe von musikalischen Elementen in den sechziger Jahren, die in Kuba blieben, die nicht herausdrangen. Beginnend mit der Wirtschaftsblockade erinnerte man sich in Europa, in den Vereinigten Staaten und in anderen Teilen der Welt nur noch an die Musik der vierziger Jahre. Ich erinnere mich auch daran, dass Juan Formell, als er das erste Mal mit "Los Van Van" ins Ausland reiste, keinen Erfolg hatte – ich glaube, sie fuhren nach Panama oder in ein anderes lateinamerikanisches Land –, da diese neuen Rhythmen dort nicht bekannt waren. Was bekannt war, war die Musik der vierziger Jahre.

Die *salsa* ist in Wirklichkeit die Musik der vierziger Jahre. Mit Hilfe der modernen Technologie wurde diese Musik von Musikern,



die nach Kuba reisten, außerhalb des Landes reproduziert. Als sich der Niedergang der *salsa* abzeichnete, musste man erneut ein Produkt suchen, das von den europäischen Hörern und denen anderer Länder wiedererkannt wird, einen erfolgreichen kubanischen Klang also. Und wie kann dies erreicht werden? Mit Hilfe der besten Künstler natürlich! Und die suchte man sich für die "Buena Vista"-Produktion. Mögen mir diejenigen verzeihen, die sich getroffen fühlen, aber ich behaupte, dass der wichtigste Künstler auf der "Buena Vista"-Platte Orlando López "Cachaíto" ist. Er hört sich an, was der Pianist und der Schlagzeuger – der *pailero* – machen und spielt mit ihnen. Dieses Trio ist die Grundlage der Platte.

**Alan West:** In einem Interview mit dem "National Public Radio", einem Radiosender der Vereinigten Staaten, hat Ry Cooder gesagt: "Ich ging hin und rettete einige Schätze". Reine Piratensprache! Hinter diesem Kommentar verbirgt sich das ganze geistige und ideologische Rüstzeug, welches uns zu verstehen geben möchte, dass es einige Gegenden auf der Welt gibt, die noch authentisch sind. Das Leben in den USA ist so verdorben von schlechter Modernität – nicht von guter – dass es plötzlich außergewöhnlich zu sein scheint, dass man etwas Authentisches retten kann, und es findet sich hier in Kuba oder vielleicht finden wir es in Zimbabwe oder in einem Dorf in Thailand. Diese Art, die Authentizität zu sehen, beunruhigt mich ein wenig, denn das geht schon in Richtung der Puristen.

Mich stört auch ein wenig die Gitarre von Ry Cooder, andererseits scheint sie mir ein Kontrapunkt. Die kubanische *trova* als Gegenspieler der Gitarre Ry Cooders zu sehen, hat mich neugierig gemacht. Es würde mich freuen, wenn bei zukünftigen Produktionen nicht mehr *slide-guitar* gespielt würde, aber irgendwie gefiel mir diese Idee.

**María Teresa Linares:** Ich werde mich nun auf das konzentrieren, was ich einerseits an der Platte meisterhaft finde, was ihr technisch höchste Qualität gibt, und was andererseits die musikalischen Fehler des Films sind. Die Musik der Platte ist nicht dieselbe wie die des Films, es sind zwei unterschiedliche Interpretationen. Im Film kommt sie aus der Konzerthalle, wo die Gruppe über sich hinausgewachsen ist: Sie spielen einen *danzón* und es fehlt die Flöte, deren Part von einer Trompete übernommen wird. Häufig fehlt auch die *paila*. Dann sieht man Amadito Valdés, der der *paila* vier Schläge gibt, aber das

klingt nicht so wie ein *danzón*. Trotzdem lassen sie Ibrahim die *claves* spielen, und anstatt sie so zu spielen wie in einem *bolero* oder einem *son*, macht er das, was als *cáscara* der *paila* bekannt ist. So verbessern und erschaffen sie intuitiv die Musik. Ich glaube nicht, dass Ibrahim oder Compay zuvor irgendein Arrangement abgesprochen hatten.

Auf der Platte befinden sich Orlando López und Rubén in einem perfekten Dialog, in einer perfekten Übereinstimmung miteinander und das ist es, was die Platte rettet. Ein anderer Musiker, der mitspielt, ist Barbarito Torres, ein Virtuose des *punto cubano*. Hier ist er nicht mehr Lautenspieler, sondern *tresero*. Er spielt die Laute im Stile eines *tres*. Das ist nicht sehr gelungen. Ein großer Fehler ist, dass auf der Platte behauptet wird, Sindo Garay habe „La Bayamesa“ 1869 komponiert. Da war er aber erst zwei Jahre alt.

**Alan West:** Ich möchte einen Kommentar zur Kommerzialisierung machen. Ich denke, dass es zum ersten Mal seit vielen Jahren in den USA kubanische Musik gibt, die nicht von Gloria Estefan und ihrem *Clan* kontrolliert wird, und das ist ein sehr interessantes Phänomen. Die Verbreitung der kubanischen Musik läuft nicht innerhalb der gewohnten Vorherrschaft ab. Sie ist ihnen aus der Hand geglitten und sie können es nicht mehr kontrollieren. Dies wird das Monopol in Miami brechen. In dieser Hinsicht hat der Kommerz etwas sehr Positives.

**Helio Orovio:** Ich bin damit einverstanden, dass die Musiker im Dokumentarfilm manipuliert sind. Es ist so ähnlich wie mit dem Buch *Son de Cuba*, an dem ich mitgearbeitet habe. Ein katalanischer Fotograf, ein enger Freund von mir, hat einfach im Buch diejenigen Bilder verwendet, die ihm am attraktivsten erschienen. Bezogen auf den musikalischen Aspekt werden auch im Film Lügen verbreitet. Ich habe gelesen, dass der arme Rubén González, „der größte Pianist der Welt“ – was nicht bewiesen ist – zum ersten Mal eine Platte aufgenommen hätte. Das ist nicht wahr. Er hat eine wunderbare Platte als Solist bei der EGREM aufgenommen. Es ist auch nicht wahr, dass sie ihn entdeckt haben. Rubén González ist immer mit den besten Orchestern Kubas aufgetreten, mit dem „Riverside“, mit Arsenio Rodríguez, mit der „Sonora Matancera“, mit den Orchestern der größten Tanzlokale, mit Jorrín ... Die Gruppe „Estrellas de Areíto“ reiste durch Venezuela, mit Rubén am Klavier. Er spielte jahrelang in Panama, er war Klavierlehrer des Vaters von Enrique Iriarte „Culebra“ in Venezuela. Dass

jemand auftaucht und behauptet, Rubén González entdeckt zu haben, ist wirklich zum Totlachen. Oder etwa zu behaupten, Orlando López “Cachaíto” entdeckt zu haben, der mit dem besten und bestverdienen- den Orchester Kubas gespielt hat.

Nun geschieht es häufig, dass die Realität manipuliert wird. Zum Beispiel, dass Rubéns Klavier von den Termiten aufgefressen wurde, Ibrahim Ferrer Schuhe putzen musste und Pío Leiva was weiß ich verkauft hätte. Das ist alles wahr, hat jedoch nichts mit der Musik zu tun. Wenn im Süden der Vereinigten Staaten ein Bluessänger eine Platte aufnimmt, sprechen die Leute davon, wie er spielt und singt und nicht darüber, ob er Zeitungen verkauft hat. Es gibt etwas sehr Krankhaftes bei allem, was mit Kuba zu tun hat. Der künstlerische, kulturelle und musikalische Sachverhalt wird extrapoliert und es scheint weit- aus interessanter, dass Ibrahim Ferrer Schuhe geputzt hat, als die Art und Weise, wie er den *son* singt.

Auf der anderen Seite glaube ich, dass einige dieser Interpreten überdimensioniert sind. Es wurden in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren bessere Platten als “Buena Vista Social Club” produziert, zum Beispiel die Platte, die Fellove im Jahre 1979 mit Rubén, Cachaíto und dem jungen Rivera am *tres* gemacht hat. Die Platte von Guapachá und Chucho Valdés und seiner Combo aus den sechziger Jahren ist sehr viel besser als “Buena Vista Social Club”, und es ist nichts mit ihr passiert. Auch die Platten der “Estrellas de Areíto”, mit Rubén am Klavier und Manuel “Guajiro” Mirabal an der Trompete, sind besser.

Dass die Organisationsform der Musik in unserem Land ein Blödsinn ist, das ist etwas anderes. Es war eine große Dummheit, dass den Musikern ein fester Lohn gezahlt und sie von einem Büroangestellten verplant wurden. Die feste Buchung durch die Behörden hatte zum Beispiel zur Folge, dass die Musiker ihren Bass beschädigten, nur um nicht nach Bejucal fahren und dort zu spielen zu müssen, denn sie bekamen ja immer den selben Lohn am Ende des Monats. Und in Bejucal warteten die Menschen, die tanzen wollten, auf das Orchester, das nie ankam, weil ihnen angeblich der Bass kaputt gegangen war.

Auch das Verbot, in der *Escuela de Arte* traditionelle Musik zu lehren, war eine unglaubliche Dummheit, die mit dafür verantwortlich war, dass die großartige Spielweise des *danzón* und solcher Musiker wie Rubén, “Cachaíto” usw. mit der Zeit verloren ging, vor allem

nachdem die großen kubanischen *danzoneros* Aurelio Herrera, José Urfé und Elio Valdés gestorben waren. Das sind Fehler, für die wir geradestehen und aus denen wir eine historische Kritik formulieren müssen, aber sie haben nichts mit der Tatsache zu tun, dass jetzt dies alles manipuliert wird und sich die Menschen auf der ganzen Welt für Kuba interessieren nur aufgrund des “Buena Vista Social Club”.

**Julio García Espinosa:** Ein wichtiger Aspekt ist auch die Öffnung unserer Kultur, denn auch sie ist nicht rein. Noch nicht einmal Ignacio Piñero ist es, und dass nicht nur aufgrund seiner afrikanischen oder spanischen Wurzeln. Wir haben positive und bereichernde Einflüsse von vielen Seiten bekommen, eingeschlossen Nordamerika. Gegenüber der Globalisierung, die schrecklich ist, da sie verhindert, dass sich die Kultur in ihrer Vielfalt weiterentwickeln kann – und es ist diese Vielfalt, die wir brauchen – können wir nicht mit einer Kulturpolitik weitermachen, die sich ausschließlich auf das Kulturerbe und auf die Vergangenheit bezieht. Wir müssen in der Gegenwart denken, und zwar auf der Grundlage, dass wir uns öffnen müssen, nicht gegenüber den transnationalen Unternehmen, sondern gegenüber der Welt. Im diesem Moment gibt es hervorragende Musiker in Afrika, die wir nicht kennen. Wir müssen uns der Welt öffnen und den Synkretismus fördern, der Mischung Vorschub leisten, nicht nur die Kultur eines einzigen Landes zulassen, das noch nicht mal eine wirkliche Kultur hat, sondern eine Pseudokultur.

**Luis Ríos:** Genau, man muss “Buena Vista” als einen Teil des Ganzen sehen. Unsere Kultur und besonders unsere Musik sind sehr reich und komplex. Die Mischung und Integration von Musiken hatte schon in anderen Teilen der Welt Erfolg. Es sind Werke geschaffen worden, die eine Kultur mit der anderen fusionierten. Es wurden schon viele solche Projekte gemacht, daher muss man sich nicht über einen nordamerikanischen Jazz- oder Rockmusiker wundern, der seine Rhythmen mit den kubanischen Rhythmen mischt. Vor kurzem wurde eine Platte mit der Gruppe “Cubanismo” in New Orleans aufgenommen, auf der traditioneller Blues mit kubanischer Musik gemischt wird.

**Helio Orovio:** Ich denke, dass man einen großen Teil des Erfolges, den die traditionelle kubanische Musik in letzter Zeit in Europa und sogar den Vereinigten Staaten gehabt hat, den *salseros* von New York verdankt, die den Weg dafür geebnet haben.

**María Teresa Linares:** Ich möchte nochmals betonen, dass ich sowohl die Platte als auch den Film als zwei Juwelen der kubanischen Musik betrachte. Dabei habe ich einerseits diejenigen herausgehoben, die ich als die tragenden Säulen betrachte und andererseits die Bedeutung des Faktors "Mensch" betont. Ich habe einige kritische Punkte angemerkt, möchte jedoch bestätigen, dass die Rückkehr zur traditionellen kubanischen Musik einer der Verdienste ist, die diesem Dokumentarfilm zuzurechnen ist. Uns würde es sehr schwer fallen, die Millionen von Dollar zu bekommen, die nötig wären, um unsere Musik, unsere Filme und unsere bildende Kunst marktgerecht zu bewerben.

**Germán Piniella:** Wir haben kaum über das Phänomen der Vermarktung gesprochen. Ich möchte es zumindest zur Sprache gebracht haben. Es wurde gesagt, dass der größte Fehler vielleicht war, dass wir den Film nicht selbst gemacht haben. Aber wir haben sehr wohl solche Filme und Platten gemacht. Ich selbst hatte das Vergnügen, mit María Teresa bei der EGREM einige Zeit zu arbeiten, und wir haben dort versucht, Verlagsreihen zu etablieren. Es wurden einige ins Leben gerufen. Ich betreute die *nueva trova*, María Teresa die Anthologie der Folklore. Das Problem war, dass sich niemand um den Vertrieb kümmerte. Das kann sich heutzutage kein Produzent leisten, dass der Vertrieb fehlt. Wir können uns der Vermarktung nicht entziehen. Das mag traurig sein, aber so ist es halt.

Hier greift der Aspekt der Globalisierung. Genauso wie unsere hervorragenden pharmazeutischen Produkte als Ladenhüter enden, wenn sie nicht in den Kreislauf des Weltmarktes eingegliedert werden, geschieht es in der Welt der Schallplatten. Als Ry Cooder hierher kam, um die Platte zu machen, hatte er schon das *Label* "World Circuit" an der Hand, welches das Geld zur Verfügung stellte, denn das stammt ja nicht von Ry Cooder. Die zwei Millionen verkauften Exemplare<sup>4</sup> sind das Ergebnis eines Werbe- und Vertriebsfeldzugs, der

---

<sup>4</sup> Bis Ende 2002 wurden weltweit mehr als sechs Millionen Alben verkauft (Anm. d. Hrsg.).

anderthalb Millionen Dollar gekostet hat. Wir machen das Geschäft auf diese Weise nicht, weil uns die Mittel und das *know-how* fehlen und wir über Jahre den Vertrieb vernachlässigt haben.

Jetzt will plötzlich jeder seinen "Buena Vista Social Club" entdecken, und es entsteht meiner Meinung nach die Gefahr – hier kann ich mich dem ideologischen Problem nicht entziehen –, dass sich die Geschichte der dreißiger Jahre wiederholt. Hoffentlich wiederholt sie sich als Komödie und nicht als Tragödie, denn auf lange Sicht gestalten die Verkaufszahlen die Kataloge der Plattenfirmen. Wenn diese uns den Katalog gestalten, werden sie uns über kurz oder lang auch die Kultur gestalten, denn der Musiker wird nur noch das machen wollen, was die Plattenfirma kauft; die wiederum wird nichts produzieren, was den Vertrieb nicht interessiert. Die schlimmste Beleidigung für César Portillo de la Luz war, ihm zu sagen, ein Lied sei kommerziell. Daher gefällt mir das Bild nicht, das Omara Portuondo im "Buena Vista"-Film abgibt, weil sie ein Repertoire singt, das sie zuvor immer abgelehnt hat.

**Alan West:** Die Sache mit dem Vertrieb und der Vermarktung ist wichtig für Kuba, für seine Musiker und für die internationale Verbreitung seiner Kultur. Jetzt wäre der ideale Zeitpunkt, um andere Stile der kubanischen Musik zu verbreiten und bekannt zu machen. In der Klassik kennt man nur Leo Brouwer, aber wo sind die Aufnahmen der Musik von Saumell, Cervantes, García Caturla, Roldán, Gramatges, Fariñas, Blanco, Roig, Ardévol und Orbón? Und wie kann es sein, dass das vielseitige Werk von José María Vitier so wenig bekannt ist außerhalb Kubas? Auch die Rock- und Rapmusik hat eine gute Qualität, wird aber noch viel weniger verbreitet. Mit dem internationalen Erfolg muss man sehr vorsichtig sein, denn zu einem gewissen Grad gibt er nur ein eingeschränktes Bild des wahren Reichtums und der wahren Vielfalt der kubanischen Musik wieder. Unbemerkt bleibt, was nicht in die Umlaufbahn des "Buena Vista Social Club" gerät.

Übersetzung: Christine Mialkas

## Anhang

### Glossar<sup>1</sup>

**abakuá:** Afrokubanische religiöse Geheimgesellschaft, v.a. in den Provinzen Havanna und Matanzas. Auch als → *ñañigo* bezeichnet.

**apkuón (akpwón):** Solo-Sänger in → *santería*-Zeremonien, auch *gallo* (span. "Hahn") genannt.

**arará:** Bezeichnung für Afrokubaner und kulturelle Praktiken von westafrikanischer Dahomey-Herkunft.

**atcheré (acheré):** Kleine Handrassel aus einer ausgehöhlten, mit Reis- oder Samenkörnern gefüllten Kalebasse mit einem Griff. Ähnlich den → *maracas*, im Gegensatz zu diesen jedoch in der Regel einzeln, nicht paarweise gespielt.

**babalao (babalawo):** Priester der → *santería*.

**babalocha:** Männlicher Initiierter der → *santería* (→ *orisha*-Priester).

**Babalú Ayé:** → *orisha* der → *santería*. Gott der Krankheiten. Entspricht dem Heiligen Sankt Lazarus.

**banda:** Ensemble-Format, zumeist die Bezeichnung für Militärkapellen.

**bandurria:** Kleines, mandolinenähnliches Saiteninstrument, mit drei bis sechs Doppelsaiten und birnenförmigem Korpus. Heute weitgehend ungebräuchlich.

**baqueteo:** Sammelbezeichnung für die vier verschiedenen traditionellen Spielweisen der → *pailas* bzw. → *timbales*.

**batanga:** Genre der Tanzmusik. Anfang der fünfziger Jahre von Bebo Valdés kreierter Rhythmus, der jedoch an Berühmtheit nicht mit dem zur gleichen Zeit aufkommenden → *mambo* konkurrieren konnte.

**batá-Trommeln:** Die typischen Trommeln der → *santería*. Zweifellige, sanduhrförmige Trommeln, meist mit kleinen Glocken verziert, in der Regel im Ensemble in drei verschiedenen Größen (klein: *okónkolo*, mittel: *itótele*, groß: *iyá*) gespielt.

**bataye:** Industrielle Kernstücke der Zuckerrohrplantagen, mit den Zuckermühlen und den Wohnhäusern der Sklaven.

**beguine:** Populäre Tanz- und Musikform aus der französischsprachigen Karibik (v.a. aus Guadeloupe und Martinique). War nach dem Zweiten Weltkrieg kurze Zeit in den USA sehr erfolgreich.

**bembé:** a) Bezeichnung für eine religiöse Zeremonie. Auch *tambor* genannt. b) Bezeichnung für die fassförmigen Trommeln, die bei diesen Zeremonien gespielt werden. c) Standardleitmuster in 12/8-Takt, das zu diesen Trommeln gespielt wird.

**biankomeko:** Bezeichnung für das Trommelensemble der → *abakuá*-Gesellschaften.

---

<sup>1</sup> Dieses Glossar umfasst Begriffe, die in den Texten verwendet, aber nicht vor Ort oder nicht ausreichend erklärt werden.

**bocú (bokú):** Einfellige, konische Trommel aus Holz. V.a. im Osten Kubas gebräuchlich.

**bolero:** Langsames, sentimentales Genre der kubanischen Populärmusik. Auch in verschiedenen Mischformen wie *criolla-bolero*, *Blues-bolero*, *mambo-bolero*, *bolero-son* oder *bolero-chá* zu finden.

**bomba:** Gattung der schwarzen Bevölkerung Puerto Ricos, ähnlich der kubanischen → *rumba* zumeist von reinen Perkussions- und Gesangsensembles gespielt. Gehört auch zum Repertoire vieler vor allem puertoricanischer → *salsa*-Gruppen.

**bongó/Bongo:** Paarweise gespielte, je einfellige, unten offene kleine Holztrommel unterschiedlicher Größe. Die beiden einzelnen Trommeln sind durch ein Holzstück fest miteinander verbunden. In der Regel klemmt sich der → *bongosero* die Instrumente zwischen die Knie, um sie zu spielen.

**bongosero:** → *bongó*-Spieler.

**botijuela:** Von "botija", wörtl. "Krug"; dickbäuchiger Tonkrug mit schmalem Hals und einer Öffnung an der Seite, durch die der Spieler Luft ins Innere bläst und so einen Ton erzeugt. Durch Öffnen und Schließen der Halsöffnung ist eine Tonveränderung möglich. Früher als Bassinstrument in ländlichen → *son*-Gruppen gespielt, heute ungebräuchlich.

**bula:** Bezeichnung für die beiden einfelligen, fassförmigen Trommeln der → *tumba francesa*-Gesellschaften, die Begleitfiguren zu den Improvisationen der → *premier* spielen.

**bulería:** Genre des spanischen Flamenco.

**cabildo (de nación):** Gemeinschaften von schwarzen Kubanern gleicher ethnischer Herkunft zur Nachbarschaftshilfe, unter Aufsicht katholischer Missionare gegründet. Später Bezeichnung für Tempelhäuser der → *santería*.

**cadencia andaluza:** Wörtl. "andalusische Kadenz". In ganz Spanien gebräuchliche, in der Regel auf der Gitarre gespielte Akkordfolge: z.B. A-Moll, G-Dur, F-Dur, E-Dur.

**cajero:** Spieler des → *cajón*.

**cajón:** Wörtl. "Kiste". Holzkiste, die als Trommellersatz zur Begleitung von → *rumbas* gespielt wird.

**calabazo:** → *güiro*.

**calenda:** Tanz in der dominikanischen Republik und in Haiti. Gilt als einer der Vorgänger der → *rumba*.

**campana:** Wörtl. "Glocke". Kleine Eisenglocke, die mit einem Holzschlegel geschlagen wird.

**canción:** Wörtl. "Lied". V.a. auskomponierte, sentimentale, langsame Lieder, zu denen nicht getanzt wird.

**canción criolla:** Siehe → *criolla*.

**canto:** Wörtl. "Gesang". Bezeichnung für den strophischen ersten Gesangsteil einer → *rumba* oder eines → *son*.

**caolín:** Bogenförmiges Instrument mit nur einer Seite, das zum Spielen in den Boden gesteckt wird. Auch unter der Bezeichnung *tumbandera* bekannt. Einfaches Bassinstrument in frühen, ländlichen → *son*-Ensembles. Wird heute noch in den → *gaga*-Zeremonien gespielt.



**capetillo:** Kehrreim.

**carabalí (carabelí):** Bezeichnung für Afrokubaner und deren kulturelle Praktiken mit westafrikanischer Herkunft. Der Name ist abgeleitet von der Hafenstadt Calabar im heutigen Nigeria.

**caringa:** Musik- und Tanzform der weißen kubanischen Landbevölkerung, v.a. im Westen der Insel. Zumeist von Gruppen gespielt, die auch → *zapateos* spielten. Heute kaum noch gebräuchlich.

**cáscara:** Rhythmuspattern, dass auf der Seite einer → *paila* gespielt wird.

**casino:** Weltliche Tanzform, die in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren in den Casinos von Havanna entstand. Heute in Kuba meist Bezeichnung für den → *salsa*-Tanz.

**catá:** Hölzernes Idiophon aus einem dünnen, ausgehöhlten Baumstamm, das mit Stöcken geschlagen wird. Wird v.a. in den Ensembles der → *tumba francesa* verwendet, auch als → *guagua* bekannt.

**cha cha chá:** Salontanz und zugehörige Musik. Charakteristisch sind die drei kurzen, schlurfenden Schritte. V.a. von → *charangas* gespielt, Anfang der fünfziger Jahre entstanden.

**chacóna** (frz. Chaconne): Europäischer Salontanz des 16. bis 18. Jahrhunderts im ¾-Takt. Vermutlich im 16. Jahrhundert in Spanien entstanden.

**Changó:** → *orisha* der → *santería*. Gott des Krieges, des Donners, der Musik und der Männlichkeit, entspricht der Heiligen Barbara.

**changüü:** Genre aus den östlichen, ländlichen Provinzen Kubas. Gilt als Vorläufer des → *son*. Verschiedene Spielarten sind der *maragü*, der *manajú* oder der *aeroplano*.

**changüisero:** Musiker, der den → *changüü* spielt.

**charanga:** Ensemble-Format, Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden, v.a. mit der weißen Oberschicht verbunden. In der Regel bestehend aus Querflöte (meist aus Holz, mit fünf Löchern), zwei Geigen, Klavier, Kontrabass, Perkussion (→ *pailas* und → *güiro*) und Gesang.

**chekeré:** Schüttelidiophon aus einer Kalebasse, bespannt mit einem Netz und Muscheln, bzw. heute auch Kunststoffperlen (v.a. in Tanzmusik-Ensembles).

**chuchumbé:** Alter afrokubanischer Volkstanz, sehr populär um 1775.

**cinquillo:** Rhythmisches Ostinato aus fünf Schlägen (von span. *cinco* (fünf)).

**cinquillo cubano:** Rhythmische Figur, charakteristisch für den → *danzón*. Bestehend aus → *cinquillo* und vier gleich langen Schlägen.

**clave:** a) Von den → *claves* gespieltes ostinates Grundmuster verschiedener kubanischer Musikgattungen. Besteht aus dem → *tresillo* sowie zwei weiteren, gleich langen Schlägen. b) Gelegentlich auch die Bezeichnung für ein städtisches Genre im 6/8-Takt, das im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert von den → *coros de clave* gespielt wurde.

**claves (palitos):** Zwei hölzerne Klangstäbe, die gegeneinander geschlagen werden, um die → *clave* zu produzieren.

**cocoyé:** Bezeichnung für Gesänge und Tänze im Osten Kubas, die mit Sklaven aus Haiti nach Kuba kamen.

**columbia:** Form der → *rumba*. Solotanz für Männer. Charakteristisch ist der "Zweikampf" zwischen Tänzer und Trommelsolist, der die → *quinto* spielt.

**comparsa:** Straßenumzugsgruppen des kubanischen Karnevals in Santiago de Cuba und Havanna.

**conga:** a) Außerhalb Kubas Bezeichnung für die → *tumbadora*. b) Musik- und Tanzform der → *comparsas*.

**congo:** In Kuba Bezeichnung für Sklaven (bzw. deren Nachkommen) und kulturelle Praktiken (Musik, Tanz u.ä.) von zentralafrikanischer Bantu-Herkunft.

**conjunto:** Wörtl. Ensemble. Bezeichnung für Gruppen der Populärmusik, die aus der Erweiterung der Septette des → *son* um mehrere Trompeten, Klavier und *tumbadoras* entstanden.

**contradanza:** Salontanz des 19. Jahrhunderts, eigentlich *contradanza habanera*, oder nur → *habanera*.

**copla:** Wörtl. "Liedchen", "Vers"; a) Allgemeine Bezeichnung für einen gesungenen Text, teilweise auch Synonym für "Lied". b) Lied im 6/8-Takt aus Spanien mit vier achtsilbigen Versen, auch *copla cantada* ("gesungene *copla*").

**coros de clave:** Afrokubanische Chor-Ensembles im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, die zur Entstehung des modernen → *son* beigetragen haben sollen. Die Sänger begleiteten sich häufig selbst auf Instrumenten, z.B. Gitarren, → *claves*, Harfe oder → *botijuela*.

**coros de guaguancó:** Chor-Ensembles mit stärker perkussiv geprägter Begleitung.

**criolla:** Vokal-Genre der weißen kubanischen Mittelklasse, ähnlich der → *canción*. In der Regel an Formen europäischer Salonmusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts angelehnt. Meist in mäßig schnellem 6/8-Takt mit nationalistischen Texten.

**criollos:** Zunächst Bezeichnung für die in Kuba geborenen Nachkommen spanischer Siedler, später vor allem für Kubaner, die einen weißen und einen schwarzen Eltern teil hatten.

**cuarteta:** Vierzeilige Strophe aus je acht Silben.

**cumbia:** Kolumbianische Populärmusikform.

**cubop:** Bezeichnung für die von vor allem von "Dizzy Gillespies Big Band" Ende der vierziger Jahre gespielte Mischung aus kubanischen Rhythmen und Bebop-Harmonik. Zusammengesetzt aus *Cuban* ("kubanisch") und *Bebop*.

**danza:** a) Puertoricanisches Tanzmusik-Genre. b) In Kuba Mitte des 19. Jahrhunderts Vorläufer des → *danzón* (Abkürzung von → *contradanza*).

**danzón:** Von → *charangas* gespielte Populärmusikform, v.a. der weißen Oberschicht, um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert aus der → *contradanza habanera* / *habanera* hervorgegangen.

**danzonete:** 1929 von Aniceto Díaz entwickelte Mischung aus → *danzón* und → *son*.

**décima (espinela):** Zehn achtsilbige Verse, auch "Zehnzeiler" genannt, die gesprochen oder gesungen werden können. Stammt von der spanischen *copla real* aus dem 15. Jahrhundert ab. Als Schöpfer gilt der Dichter und Musiker Vicente Espinel. Je nach Thema heißen sie auch *décimas a lo divino* (religiös) oder *a lo humano* (weltlich).

**descarga:** Wörtl. "Elektrische Entladung". Bezeichnung für die *Jamsessions* kubanischer Jazzmusiker, die über kubanische Rhythmen improvisierten.

**diablito (íreme):** Wörtl. "Teufelchen". Figur der afrokubanischen Geheimgesellschaften der → *abakuá*. Dargestellt von einem maskierten Tänzer.

**diana:** In den → *rumba*-Formen die langsame, vom Solosänger vorgetragene Einleitung. Meist nur von der → *clave* begleitet.

**ekue abakuá:** Heilige Trommel der → *abakuá*-Gesellschaften, die bei Zeremonien meist nur versteckt gespielt wird, so dass die Beteiligten sie nicht sehen, sondern nur hören können. Einfellige Reibetrommel.

**Eleguá (Elegguá):** → *orisha* der → *santería*. Herrscher über die Wege und Kreuzwege. Entspricht dem Heiligen Antonius von Padua. Jede → *lucumí*-Zeremonie wird mit seiner Anrufung eröffnet.

**espinela:** Siehe → *décima*.

**estribillo:** Wörtl. Refrain. a) Refrain in Genres wie → *guaracha* oder → *canción*. b) die vom Chor im Wechsel mit dem improvisierenden Solisten (Sänger oder Instrumentalist) gesungene Textzeile im zweiten Teil (→ *montuno*) eines → *son*.

**filin (feeling):** Langsames, ruhiges Genre, das ältere kubanische Liedformen mit der Harmonik des nordamerikanischen Jazz verbindet.

**gagá:** Bezeichnung für die Karnevalsumzüge haitianischer Herkunft im Osten Kubas.

**gavota:** Europäischer Salontanz des 19. Jahrhunderts (Gavotte), in verschiedenen Ländern Lateinamerikas verbreitet.

**guaguancó:** Gegenwärtig die gebräuchlichste Form der drei bekanntesten Formen der → *rumba*. Bezeichnet sowohl die Musik als auch den Paartanz, der tänzerisch den Geschlechterkampf darstellt (→ *vacunao*).

**guajeo:** Melodisches Ostinato in den → *montunos* des → *son*.

**guajira:** a) Kubanische Landbewohnerin (weibl. Form von *guajiro*). b) Form ländlicher Populärmusik, v.a. der weißen Landbevölkerung (→ *punto guajiro*).

**guajira de salón:** Stilisierte Form der → *guajira*, Mitte des 20. Jahrhunderts im städtischen Bereich entstanden. Einer der bekanntesten Interpreten war Guillermo Portabales ("El Carretero").

**guamo (lambí):** Bezeichnung für die Seeschnecke "Strombus Giga", die von den Ureinwohnern Kubas, den Arawak-Indianern, als Trompeteninstrument verwendet wurde. Sie wird heute noch in dieser Funktion bei einigen Festen haitianischer Herkunft im Osten Kubas gespielt.

**guaracha:** Genre der Populärmusik, entstanden im 19. Jahrhundert, heute große Nähe zum → *son*. Im Unterschied zu diesem jedoch in der Regel in einer Strophe-Refrain-Form.

**guayo:** Schrapinstrument aus Metall.

**güemilere:** Siehe → *bembé*.

**güiro:** Schrapinstrument aus einer ausgehöhlten Gurkenkalebasse. Heute auch häufig aus Kunststoff.

**habanera:** Siehe → *contradanza habanera*.

**Ifá** (*auch orula, orunla, orumila*): → *orisha* der → *santería*. Besitzer aller magischen Kräfte, kennt die Zukunft der Menschen. Entspricht dem Heiligen Franz von Assisi.

**íreme**: Siehe → *diablito*.

**itótele**: Name der mittelgroßen der drei sanduhrförmigen, zweifelligen → *batá*-Trommeln der → *santería*.

**iyá**: Größte der drei sanduhrförmigen, zweifelligen → *batá*-Trommeln der → *santería*.

**iyalocha**: Weibliche Initiierte der → *santería* (→ *orisha*-Priesterin).

**jubá**: Tanzform der *tumba francesa*-Gesellschaften.

**kinfuti**: Große einfellige, zylinderförmige Reibetrommel. In der Mitte des Fells ist ein ins Innere der Trommel ragender Stab befestigt, der mit einem angefeuchteten Stofftuch gerieben wird und so tiefe, quietschende Geräusche erzeugt.

**lalaleo**: Siehe → *diana*.

**llamador**: Die mittlere der drei → *tumbadoras* (*congas*) im → *rumba*-Ensemble.

**lucumí**: In Kuba Bezeichnung für Menschen und kulturelle Praktiken westafrikanischer Herkunft, v.a. *yoruba*.

**makuta**: a) Religiöser Tanz der → *congo*. b) Hölzerne fassförmige Trommel von zentralafrikanischer Herkunft. Gilt als Vorläuferin der → *tumbadora* (→ *conga*).

**mambo**: a) Tanzmusik-Genre, das in den späten vierziger und frühen fünfziger Jahren entstand. b) In den modernen Formen der kubanischen Tanzmusik, v.a. der → *timba*, Bezeichnung für die verschiedenen aufeinander folgenden → *montunos*.

**maní**: Afrokubanischer Boxkampftanz.

**maracas**: Zwei mit Körnern gefüllte kleine Kalebassen, die einen unterschiedlichen Klang haben.

**maragú**: Siehe → *changüi*.

**marimba**: Idiophon afrikanischer Herkunft, bestehend aus verschiedenen langen Brettchen auf einem Rahmen, an deren Ende ein Resonanzkörper befestigt ist. Die Brettchen werden mit einem Schlegel gespielt. Am häufigsten in Zentralamerika in Gebrauch.

**marímbula**: Idiophon, dessen auf einem Kasten angebrachte Lamellen gezupft werden.

**marugas**: Allgemeiner Begriff in Kuba für verschiedene Arten von Gefäßrasseln, z.B. aus Metall oder Korbgeflecht.

**mascaradas**: Bezeichnung aus dem Karneval für ein populäres Treiben: Während der Weihnachtszeit – die Bevölkerung verband den Karneval mit Festen der Schutzheiligen oder mit Weihnachten – gingen die Menschen maskiert auf die Straße.

**masón**: a) Oberbegriff für die Tänze der → *tumba francesa*. b) Rhythmus aus dem Repertoire der → *congas* der östlichen Provinzen.

**merengue**: Schnelle Musik- und Tanzform aus der Dominikanischen Republik. Gehört heute vielfach auch zum Repertoire von → *salsa*-Bands.

**minué de corte**: Ein auf dem europäischen Salontanz Menuett basierender Tanz.

**mocambique:** Populärer Tanz/Rhythmus im Kuba der sechziger Jahre, erfunden vom Musiker Pedro Izquierdo.

**montuno:** Improvisierter Teil des → *son*, in dem Solosänger oder Soloinstrumentalist ein musikalisches Wechselspiel mit dem chorisches Gesungenen → *estribillo* ausführen.

**música bailable:** Oberbezeichnung für alle Formen der zur Tanzbegleitung gespielten populären Musik, v.a. → *son*, → *danzón*, → *mambo*, → *cha-cha-chá*, aber auch für neuere Entwicklungen wie → *salsa* oder → *timba*.

**música campesina:** Ländliche Musik, v.a. der weißen Landbevölkerung Kubas, wie z.B. der → *punto guajiro*.

**música popular:** a) Volksmusik b) Populärmusik oder populäre Musik. Diese Doppelbedeutung des Begriffes sorgt häufig für Schwierigkeiten bei Übersetzungen.

**ñáñigo:** Siehe → *abakuá*.

**nengón:** Alte Variante des → *son*, dem → *changüí* sehr ähnlich. Vor allem in den ländlichen Gebieten im Osten Kubas zu finden.

**nganga:** Bezeichnung für die Kultstätten der → *congo*. Gilt als Wohnstätte der Geister.

**nueva canción:** Lateinamerikaweite politisch motivierte Protestliedbewegung der sechziger und siebziger Jahre. In Kuba unter der Bezeichnung → *nueva trova* bekannt.

**nueva trova (cubana):** Bewegung des Neuen Kubanischen Liedes, offiziell 1972 gegründet, aber schon seit Mitte der sechziger Jahre aktiv. Musikalische Mischung aus → *trova* und neuen Elementen aus dem Jazz oder Rock.

**Oshun (Oshún):** → *orisha* der → *santería*. Heilige der Flüsse, der Liebe, des Reichtums und der Schönheit. Entspricht der katholischen Jungfrau von El Cobre.

**olú-batá:** → *batá*-Trommel, die von einem Priester gespielt bei den Ritualen der → *lucumí* benutzt wird.

**opera:** Oper. In Kuba ist Opernmusik auch in Mischformen wie *opera-son* oder *opera-trova* zu finden.

**orisha:** Sammelbegriff für die Götter des Pantheon der → *lucumí* bzw. → *yoruba*. Den wichtigsten Gottheiten sind jeweils eigene, meist von den drei → *batá*-Trommeln gespielte Rhythmusmuster zugeordnet.

**orquesta:** Ensemble-Format. Bezeichnet sowohl ein klassisches Sinfonieorchester (*orquesta sinfónica*) wie auch die großen Ensembles der populären Musik.

**oru (de igbodú):** Im Ritual der → *regla de ocha-ifá* gebräuchlicher, instrumentaler Anfangsgruß der → *batá*-Trommeln an jeden → *orisha*.

**pa'cá:** Populärer Tanz/Rhythmus im Kuba der sechziger Jahre.

**pachanga:** Kubanischer Modetanz, der 1959 von dem Musiker Eduardo Davidson durch die Kombination von → *guaracha* und dominikanischem Merengue geschaffen wurde.

**paila (criolla):** Perkussionsinstrument, ähnlich den → *timbales (criollos)*.

**paleros:** Oberbegriff für die Musiker der → *congo* bzw. Bantu.

**palitos:** Siehe → *claves*.

**parranda:** a) Bezeichnung für eine Gruppe von Musikern, die nachts singend und musizierend durch die Straßen zieht. b) Spanischer Volkstanz, der auch in Lateinamerika populär wurde.

**passepied:** Altfranzösischer Rundtanz im 3/4- oder 3/8-Takt.

**pilón:** a) Die dritte Trommel der → *congas* in Santiago de Cuba. Sie führt die Rhythmusgruppe an. b) Kubanischer Modetanz aus den sechziger Jahren, erfunden von Pacho Alonso ("Pello el Afrokán") und Enrique Bonné.

**polo:** Andalusischer Gesang und Tanz im 3/8-Takt aus dem 18. Jahrhundert, ursprünglich ein Klagegesang.

**pregón:** Liedform, hervorgegangen aus den gesungenen Anpreisungen der Straßenhändler.

**premier:** Bezeichnung der Trommeln, die die rhythmusgebende Rolle in der Gruppe einnehmen (z.B. in den Ensembles der → *tumba francesa*).

**punto guajiro** (auch **punto cubano**): Musikalisches Genre mit Gesang aus dem ländlichen Westen und dem Zentrum Kubas, meist gespielt mit → *tres*, Laute und kleiner Perkussion. Unterarten: *punto fijo*, *libre* und *cruzado*.

**Quadrille:** In der Karibik verbreiteter Volkstanz auf Basis des gleichnamigen französischen Salontanzes.

**quinto:** Kleinste der drei Trommeln eines → *rumba*-Ensembles, die frei über die festen Muster der beiden anderen Trommeln improvisiert.

**redondilla:** Vierzeilige Strophe mit Doppelreim.

**regla de ocha-ifá:** Bezeichnung für das Kultsystem der → *lucumí* bzw. → *yoruba* (→ *santería*).

**regla de Palo Monte:** Bezeichnung für die Kulte der → *congo* bzw. Bantu.

**repicador:** a) Bezeichnung für die kleinste der drei → *tumbadoras* in einem → *rumba*-Ensemble (→ *quinto*). b) Kleinster → *cajón* in einem → *yambú*-Ensemble. c) Der Spieler dieses Instruments.

**rigodón:** In der Provence entstandene Variante der → *contradanza*, die mit den Spaniern nach Lateinamerika gelangte.

**rock nacional:** Bezeichnung für die Rockmusik kubanischer Gruppen.

**rondeña:** Spanischer Tanz aus der Gegend von Ronda.

**rumba:** In den vor allem von Schwarzen bewohnten Vierteln der Hafenstädte Havanna und Matanzas entstandene afrokubanische Musik- und Tanzform. Heute sind v.a. noch drei Arten in Gebrauch: → *columbia*, → *guaguancó* und → *yambú*.

**salidor:** Die größte und tiefste in einem Ensemble von drei Trommeln (z.B. in einem aus drei → *tumbadoras* bestehenden → *rumba*-Ensemble). Auch der tiefste → *cajón* im → *yambú*.

**salsa:** Im New York der sechziger Jahre entstandene Tanz- und Vokalmusik. Mischung aus dem kubanischen → *son* mit anderen karibischen Musikstilen, Funk und Jazz. Die *salsa* ist in weiten Teilen Lateinamerikas populär.

**salsero:** Sänger, Spieler, Tänzer der → *salsa*.

**santería:** Christianisierte Bezeichnung für die → *regla de ocha-ifá*.

**santero:** a) Bezeichnung für einen Priester der → *santería*. Siehe auch → *babalao*.  
b) Auch allgemeine Bezeichnung für einen Anhänger der *santería*.

**seguidilla:** a) Aus Spanien stammendes poetisches Lied mit sieben Versen. b) Altspanischer Volkstanz, dessen lateinamerikanische Variante die Basis u.a. für den → *punto cubano* bildet.

**shake con chá:** Populärer Tanz/Rhythmus im Kuba der sechziger Jahre.

**shekeré:** Siehe → *chekeré*.

**sociedades de tumba francesa:** → "tumba francesa-Gesellschaften". Vereinigungen von Sklaven, die nach der Revolution in Haiti mit französisch-stämmigen Besitzern in den Osten Kubas kamen.

**son:** Populärer kubanischer Musikstil, zunächst ländlicher, heute meist städtischer Herkunft. Entstanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Osten Kubas, kam er Anfang des 20. Jahrhunderts nach Havanna und entwickelte sich dort zur Nationalmusik. Charakteristisch ist die meist zweiteilige Form, aus einem → *canto* genannten Strophenteil und dem überwiegend improvisierten → *montuno* mit dem → *estribillo* des Chores. Fällt der *canto* weg, wird in der Regel die Bezeichnung *son montuno* verwendet. Außerdem gibt es viele Mischformen mit anderen Genres wie *son-chá*, *opera-son* oder *afro-son*.

**sonero:** Sänger, Spieler, Tänzer des → *son*.

**songo:** In den sechziger Jahren entstandene, populäre Tanzmusik. Mischform aus → *son* mit modernen Elementen aus Funk, Jazz, Reggae und Rock. Erfunden von Juan Formell und der Gruppe "Los Van Van".

**sucu-sucu:** Von der Isla de la Juventud stammende, regionale Variante des → *son*. Diesem sehr ähnlich.

**Synkope:** Verschiebung eines Akzents von einem schweren, eigentlich betonten Taktteil auf den vorhergehenden (oder folgenden) eigentlich unbetonten, leichten.

**tahona:** a) Name einer kubanischen Trommelvariante. b) Variante der → *rumba*.  
c) Alte Bezeichnung für ein Fest der afrokubanischen Bevölkerung im Osten Kubas, ähnlich der → *tumba francesa*.

**tambor:** a) Wörtl. "Trommel". b) Oberbegriff für unterschiedliche Zweifeltrommeln.  
c) Bezeichnung für eine rituelle Zeremonie eines afrokubanischen Kultes, bei der die heiligen Trommeln gespielt werden.

**tambora:** Mit Schlegeln gespielte, europäischen Militärtrommeln nachempfundene Trommel, die bei der → *tumba francesa* benutzt wird.

**tambourine:** Einfeltrommel mit baskischem und haitianischem Ursprung.

**tango congo:** Liedform, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Kuba aus kreolischen und afrokubanischen Elementen entstanden ist. Hat nichts mit dem argentinischen Tango zu tun.

**tanguillo:** a) Gesang aus dem Karneval von Cádiz. b) Gattung des andalusischen Flamenco. c) Eines der Grundmuster der afrokubanischen Musikformen. Heute wenig gebräuchlich.

**teatro bufo:** Kubanische Form des spanischen Volksmusiktheaters (*teatro tonadillesco*).

**teatro vernáculo:** Wörtl. "einheimisches Theater". Siehe → *teatro bufo*.

**timba:** Bezeichnung für die Musik der großen Orchester der zeitgenössischen kubanischen → *música bailable*. Bezeichnet in Kuba meist das, was von Ausländern in der Regel als → *salsa* bezeichnet wird.

**timbales (criollos):** Wörtl. "kreolische Pauken". Ein Paar einfelliger, zylindrischer Trommeln auf einem Ständer. Sie werden meist mit Schlegeln, seltener mit bloßer Hand gespielt.

**tiple:** Kleine Diskantgitarre mit fünf Saiten.

**tirana:** Populäres spanisches Tanzlied im 6/8-Takt aus dem 18. Jahrhundert.

**tonada:** Melodie des Gesangs im → *punto guajiro*. Es gibt viele Arten, zum Beispiel *tonadas a lo divino* (religiöse Themen), *tonadas a lo humano* (weltliche Themen), *tonadas de punto libre* oder *tonadas de parranda*.

**tonadilla:** Kurzes, fast immer instrumentales, musikalisches Zwischenspiel im szenischen Theater Spaniens, später auch Lateinamerikas.

**toque:** Wörtl. "Schlag". a) Bezeichnung für den Schlag auf die Trommel oder auch für rituelles Trommeln. b) Bezeichnung für die festgelegten Kombinationen mehrerer Trommelmuster, die z.B. in der → *santería* den verschiedenen Heiligen zugeordnet sind.

**tres:** Kubanisches, gitarrenähnliches Instrument mit drei Doppelsaiten.

**tres-golpes (tres-dos oder tres-más-dos):** Bezeichnung für die mittlere Trommel, die in der → *rumba* zusammen mit dem → *salidor* den Grundrhythmus spielt, über den der Spieler der → *quinto* improvisiert.

**tresillo:** Rhythmisches Grundmuster der afrokubanischen Musik mit drei Akzenten.

**triyang:** Haitianische Bezeichnung für den Metallteil einer Hacke.

**trova:** Bezeichnung für eine seit dem 19. Jahrhundert bekannt gewordene Bewegung von Liedermachern (→ *trovadores*), die ihre meist mit der Gitarre begleiteten Lieder häufig aus dem Stegreif vortragen. Heute auch allgemein Bezeichnung für alle von *trovadores* gesungenen Liedern.

**trovador:** Sänger und Spieler der → *trova*.

**tumba francesa:** Weltliches Fest der in den Osten Kubas eingewanderten Sklaven aus Santo Domingo und Haiti mit kreolischen Gesängen und eigenen Perkussionsinstrumenten.

**tumbadora:** Große, fassförmige, einfellige Trommel. Außerhalb Kubas als → *conga* bekannt.

**tumbao:** Bezeichnung für die *Pattern* Klavier und Bass in der kubanischen Populärmusik wie auch der → *salsa*.

**vaccine:** a) Afrohaitianische Trompete aus Bambusrohr, die auch b) einem Tanz den Namen gab.

**vacunao (abrochao):** Charakteristische Körperbewegung im → *guaguancó*, bei der der Mann versucht, mit seinem Becken das der Frau zu berühren, um so seinen sexuellen Anspruch zu zeigen.

**vodú (voodoo):** Komplex religiös motivierter Kulthandlungen der Afroamerikaner auf Haiti und anderen Inseln der Karibik.

**wa-wa:** Populärer Tanz/Rhythmus im Kuba der sechziger Jahre.



**yambú:** Ältere Art der → *rumba*.

**Yemayá:** → *orisha* der → *santería*. Heilige der universellen Mutterschaft und des Meeres. Entspricht der Heiligen Jungfrau von Regla (schwarze Marienfigur).

**yoruba:** In Kuba Bezeichnung für Sklaven (bzw. deren Nachkommen) und kulturelle Praktiken (Musik, Tanz u.ä.) von westafrikanischer (u.a. auch Yoruba-) Herkunft.

**yuka (yuca):** a) Religiöser Paartanz der → *congo*. b) Verschiedene Trommeln – *caja, mula, cachimbo* –, die auf den weltlichen Festen der → *congo* benutzt werden.

**zapateado:** Alter spanischer Volkstanz im 6/8-Takt aus dem 16. Jahrhundert.

**zapateo:** Tanz aus den ländlichen Regionen im Westen Kubas, der vom → *zapateado* abstammt.

**zarabanda (sarabanda):** Alter spanischer Salontanz aus dem 16. Jahrhundert.

**zarzuela:** Dramatisches, meist in Musiktheatern aufgeführtes Stück mit Gesang, Musik und Tanz. Geht auf den spanischen Dichter Calderón de la Barca zurück. In Lateinamerika hatten viele Musikstücke aus diesem Genre Einfluss auf die Entwicklung der Populärmusik.



## Abkürzungsverzeichnis

CD:	Compact Disc.
CIDMUC:	Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Forschungszentrum für kubanische Musik).
DAAD:	Deutscher Akademischer Austausch Dienst.
DDR:	Deutsche Demokratische Republik.
EGREM:	Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales (Staatliche Schallplattenfirma).
EMEC:	Estudio de Música Electroacústica por Computadoras (Studio für Computermusik am ISA).
ENA:	Escuela Nacional de Artes (Nationale Kunsthochschule).
FIEL:	Frente Independiente de Emisoras Libres (Unabhängige Vereinigung von Radiosendern).
G.E.S. (G.E.S.I.):	Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Musikgruppe des Nationalen Kinoaustausch Instituts).
ICAIC:	Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (Nationale Kinoaustausch Institut).
ICAP:	Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos (Kubanisches Institut für Freundschaft mit den Völkern).
ICM:	Instituto Cubano de la Música (Kubanisches Musikinstitut).
ICR:	Instituto Cubano de Radiodifusión (Nationale Kubanisches Radio).
ICRT:	Instituto Cubano de Radio y Televisión (Nationale Kubanisches TV und Radio).
ISA:	Instituto Superior de Arte (Nationale Kunsthochschule).
KP:	Kommunistische Partei.
LNME:	Laboratorio Nacional de Música Electroacústica (Laboratorium für elektroakustische Musik).
MNT:	Movimiento de la Nueva Trova (Bewegung der Nueva Trova).
MP3:	Musikformat im Internet.
SFB:	Sender Freies Berlin.
SGAE:	Sociedad General de Autores y Escritores (Spanische Gesellschaft für Autoren- und Künstlerrechte).
UBPC:	Unidades Básicas de Producción Cooperativa (Basiseinheit der genossenschaftlichen Produktion).
UNEAC:	Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Kubanische Schriftstellergewerkschaft).
WDR:	Westdeutscher Rundfunk.



## Auswahlbibliographie<sup>1</sup>

### Musik (genreübergreifend)/Musikwissenschaft/Musikindustrie/ Instrumente

- Acosta, Leonardo (1982): *Música y descolonización*. Havanna.
- (1987): *From the Drum to the Synthesizer*. Havanna.
- (1991): “The problem of music and its dissemination in Cuba”. In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 183-213.
- (1993): *Elige tú, que canto yo*. Havanna.
- Acosta, Leonardo/Cossard, Olivier/Espí, René/Orovio, Helio (1999): *Fiesta Havana. 1940-1960: L'âge d'or de la musique cubaine*. Paris [+CD].
- Aharonián, Coriún (2000): “Some relationships between revolutionary movements in Latin America and popular music creators”. In: Stroh, Wolfgang Martin/Mayer, Günter (Hrsg.): *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*. Oldenburg, S. 228-237.
- Alén, Olavo (1977): *Géneros de la música cubana*. Havanna.
- Alén Rodríguez, Olavo (1993): “Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana”. In: *The World of Music*, Nr. 35, S. 139-141.
- (1996): “Kuba”. In: Fischer, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5. Kassel, S. 801-810.
- (1998a): *From Afrocuban Music to Salsa*. Berlin [+ CD].
- (1998b): “Cuba”. In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 2. New York, S. 822-839.
- Alvarez Chavez, Ernesto (1989): *La fiesta catalana. Presencia hispánica en la cultura cubana*. Havanna.
- Alzola, Concepción Teresa (1961/62): *Folklore del niño cubano* (2 Bde.). Santa Clara.
- Antolitia, Gloria (1976): *Situación de la música en Cuba en el siglo XVI*. La Havanna.
- Aragú Rodríguez, Domingo (1995): *Los instrumentos de percusión*. Havanna.
- Ardévol, José (1969): *Introducción a Cuba: La música*. Havanna.
- Begnoni, Roberta (2000): *Corazón – il cuore della musica cubana*. Rom.
- Betting, Peter (1999): “Rum für die Ohren”. In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Nr. 2, S. 111-114.
- Billiet, Huib (2000): *Breek je rumba, dans met salsa – muziek uit Cuba*. Leuven.
- Boggs, Vernon W. (1991): “Musical Transculturation: From Afro-Cuban to Afro-Cubanization”. In: *Popular Music and Society*, Bd. 15, Nr. 4, S. 71-83.

---

<sup>1</sup> Eine Auswahl, zusammengestellt von Torsten Eßer, korrigiert von Cécile Carrion. Neben einer großen Zahl von spanischen, englischen und deutschen Quellen enthält dieses Literaturverzeichnis auch eine kleinere Anzahl von Quellen in weiteren Sprachen, die den in diesem Band behandelten Ländern entsprechen oder einfach interessant sind.

- Borges-Triana, Joaquín (1998): "Entre luces y sombras. Feria Cubadisco". In: *Salsa Cubana*, Nr. 5, S. 4-6.
- Carpentier, Alejo ([1946] 1972): *La música en Cuba*. Mexiko-Stadt.
- (1980): *Ese músico que llevo dentro*. Havanna.
- Castellanos, Israel (1927): *Los instrumentos musicales de los afrocubanos*. Havanna.
- Castro, Alicia (2002): *Anacaona. Aus dem Leben einer kubanischen Musikerin*. München.
- Collazo, Bobby (1987): *La última noche que pasé contigo*. Havanna.
- Contreras, Félix (1999): *La música cubana. Una cuestión personal*. Havanna.
- Cossard, Olivier/Orovio, Helio (2000): *Ritmo cubano*. Paris.
- Davis, Martha Ellen (1998): "The Music of the Caribbean". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 2. New York, S. 789-797.
- Depestre Catony, Leonard (1989): *Homenaje a la música popular cubana*. Santiago de Cuba.
- Díaz, Clara (1999): "Contrapunteo estético en la música cubana del siglo XX (I. parte)". In: *Clave*, Nr. 2, S. 40-45.
- Díaz Ayala, Cristóbal (1993): *Música cubana. Del areyto a la nueva trova*. Miami.
- (1994): *Discografía de la música cubana*, Bd. 1. San Juan.
- Domínguez Benejam, Yarelis (2000): *Caminos de la musicología cubana*. Havanna.
- Eli Rodríguez, Victoria (1986): "Das Musikschaffen in der kubanischen Revolution". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Nr. 4, S. 189-198.
- (1989): "Apuntes sobre la creación musical actual en Cuba". In: *Latin American Music Review*, Bd. 10, Nr. 2, S. 287-297.
- (1995): "Cuban Music and Ethnicity: Historical Considerations". In: Béhague, Gérard (Hrsg.): *Music and black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, S. 91-108.
- Eli Rodríguez, Victoria/Alfonso, María de los Angeles (1999): *La música entre Cuba y España: Tradición e innovación*. Madrid.
- Eli Rodríguez, Victoria/Gómez, Zoila (1989): *...haciendo música cubana*. Havanna.
- Eli Rodríguez, Victoria/Casanova Oliva, Ana Victoria/Guanche Pérez, Jesús/Ramos Venereo, Zobeyda/Saénz Coopat, Carmen María/Vilar Álvarez, Laura Delia/Vinueza González, María Elena (Hrsg.) (1997): *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* (2 Bde.). Havanna.
- Escudero, Miriam (2001): "De memorias y raíces. Entrevista con María Teresa Linares". In: *Opus Habana*, Nr. 1, S. 16-25.
- Esquenazi Pérez, Marta (1999): "Música popular tradicional". In: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello (Hrsg.): *Cultura popular tradicional cubana*. Havanna, S. 161-174.
- Eßer, Torsten (2000/01): "Fidel abrocken. Neue kubanische Musik – Ein Überblick". In: *cuba-journal*, S. 10.

- Eßer, Torsten/Frölicher, Patrick (2001): "Von der Schlitztrommel zum Synthesizer. 500 Jahre kubanische Musik". In: Ette, Ottmar/Franzbach, Martin (Hrsg.): *Kuba heute*. Berlin, S. 683-731.
- Evora, Tony (1997): *Orígenes de la música cubana: los amores de las cuerdas y el tambor*. Madrid.
- Fals Castillo, Santiago (1998): "Los complejos genéricos de la música cubana y sus fuentes". In: *Del Caribe*, Nr. 28, S. 53-57.
- Foehr, Stephen (2001): *Waking up in Cuba*. London.
- Fuentes, Laureano ([1893] 1983): *Las artes en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba.
- Giro, Radamés (Hrsg.) (1995): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna.
- Gómez Cairo, Jesús (1986): "Über die Interaktion von Genres in der populären Musik Kubas". In: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Nr. 4., S. 199-221.
- Gómez García, Zoila (Hrsg.) (1985): *Musicología en Latinoamérica*. Havanna.
- Gómez García, Zoila/Eli, Victoria (1995): *Música latinoamericana y caribeña*. Havanna.
- Gramatges, Harold (1983): *Presencia de la revolución en la música cubana*. Havanna.
- Grenet, Emilio (1939): *Música popular cubana*. Havanna.
- Hempel, Christoph (2000): "Guantanamo mit scharfer Sauce". In: *Musik und Bildung*, Nr. 1, S. 51-55.
- Henríquez, María Antonieta (1958): "Lo permanente en nuestra música". In: *Nuestro Tiempo*, Nr. 22, S. 17.
- Hernández, Erena (1986): *La música en persona*. Havanna.
- Langenbrinck, Ulli (1998/99): "Musik zum Überleben". In: *Matizes*, Nr. 20, S. 24-25.
- Lapique Becali, Zoila (1979): *Música colonial cubana. Vol. I (1812-1902)*. Havanna.
- Leaf, Earl (1948): *Isles of Rhythm*. New York.
- León, Argeliers (1952): *El patrimonio folklórico musical cubano*. Havanna.
- (1985): "La música como mercancía". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. Havanna, S. 406-429.
- ([1974] 1990): *Del canto y el tiempo*. Havanna.
- (1991): "Of the Axle and the Hinge: Nationalism, Afro-Cubanism, and Music in Pre-Revolutionary Cuba". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 267-282.
- Leymarie, Isabelle (1997): *Cuban fire*. Paris.
- (1999): *Cuba et la musique cubaine*. Paris.
- Linares, María Teresa/Núñez, Faustino (1998): *La música entre Cuba y España*. Madrid.
- Lopéz, Oscar Luis (1981): *La radio en Cuba*. Havanna.
- Ludwig, Egon (2001): *Música latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin.
- Manuel, Peter (1987): "Marxism, Nationalism and Popular Music in Revolutionary Cuba". In: *Popular Music*, Bd. 6, Nr. 2, S. 161-178.

- (1991a): “Musical Pluralism in Revolutionary Cuba”. In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 285-311.
- (1991b): “Salsa and the Music Industry: Corporate Control or Grassroots Expression?”. In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 157-80.
- Manuel, Peter/Bilby, Kenneth/Largey, Kenneth (1995): *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia.
- Martín, Edgardo (1974): *Panorama histórico de la música en Cuba*. Havanna.
- Martínez Rodríguez, Raúl (1998): *Ellos hacen la música cubana*. Havanna.
- Mießgang, Thomas (2000): *Der Gesang der Sehnsucht. Die Geschichte des Buena Vista Social Club und der kubanischen Musik*. Köln.
- Milf Jr., Néstor (2001): “Autores y compositores que marcaron una época”. In: *Tropicana Internacional*, Nr. 11, S. 50-52.
- Ministerio de Cultura (1984): *Manual de procedimientos para la aplicación de las formas de pago en la música popular y campesina*. Havanna.
- Orbón, Julián ([1981] 1992): *Diccionario de la música cubana*. Havanna.
- (1994a): *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba.
- (1994b): *El son, la guaracha y la salsa*. Santiago de Cuba.
- ([1962] 2000): “Tradición y originalidad en la música hispanoamericana”. In: *La Isla Infinita – Revista de Poesía*, Nr. 3, S. 37-47.
- Orozco González, Danilo (1992): “Procesos socioculturales y rasgos de indentidad en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana”. In: *Latin American Music Review*, Bd. 13, Nr. 2, S. 158-178.
- Ortega, Jesús (2000): “¿Qué es el sistema cubano de enseñanza de la guitarra?”. In: *Música Cubana*, Nr. 5, S. 48-53.
- Palacios García, Eliseo (1987): *Catálogo de música popular cubana*. Havanna.
- Pérez Sanjurjo, Elena (1986): *Historia de la música cubana*. Miami.
- Ramírez, Serafín (1891): *La Habana artística. Apuntes históricos*. Havanna.
- Rey, Mario (2000): *Creando confines socio-musicales: La música popular y la subculturización de la juventud cubana*. Unterlagen des III. lateinamerikanischen Kongresses der Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Bogotá.
- Robbins, James (1989): “Practical and Abstract Taxonomy in Cuban Music”. In: *Ethnomusicology*, Bd. 33, Nr. 3, S. 379-390.
- (1991): “Institutions, Incentives and Evaluation in Cuban Music-making”. In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 215-247.
- Rovira Martínez, Luis (1997): “Orquestas femeninas en Cuba”. In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 55-57.
- Roy, Maya (2000): *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg [+ CD].
- Ruiz Elcoro, José (1999): “Pensamiento musicológico de Cuba. Antecedentes e iniciadores”. In: *Clave*, Nr. 1, S. 35-41.



- Sánchez de Fuentes, Eduardo (1923): *El folklore en la música cubana*. Havanna.
- (1937): *Viejos ritmos cubanos; la letra en nuestras canciones*. Havanna.
- Schormann, Carola (1998): "Baila mi ritmo. Afrokubanische Musik und Salsa". In: *Musik und Unterricht*, Nr. 50, S. 19-27.
- Smith, Steve (1996): "Instruments of the 'Cuban National Folkloric Dance Ensemble'". In: *Experimental Musical Instruments*, Bd. 12, Nr. 2, S. 34-35.
- Stevenson, Robert (1980): "Havanna". In: Sadie, Stanley (Hrsg.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Bd. 8, S. 317-318.
- Suárez, Senén (1998): "Días de radio". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 7, S. 52-53.
- Tomás, Guillermo (1888): *Breves apuntes sobre la historia de la música*. Havanna.
- Valdés Cantero, Alicia (1988): *El músico en Cuba: Ubicación social y situación laboral en el período 1893-1946*. Havanna.
- Varona, Enrique-José (1998/99): "Cantar el manisero o la muerte en la música cubana del siglo XX". In: *Matices*, Nr. 20, S. 62-66.
- Venegas, Camilo (1999): "Die Reise. Soße für die Sohlen". In: *Lettre International*, Nr. 45, S. 82-85.
- Vincent, Mauricio (2000): "Cuba descubre el negocio de su música". In: *El País*, 7.5.
- White, Charles W. (1992): "Report on Music in Cuba today". In: *Latin American Music Review*, Bd. 13, Nr. 2, S. 234-242.
- Yúdice, George (1999): "La industria de la música en la integración América Latina – Estados Unidos". In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan (Hrsg.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Mexiko-Stadt, S. 181-244.

### **Afrokubanische Musik/Rumba/Santería/Carnaval/Comparsas**

- Acosta, Leonardo (1991): "The rumba, the guaguancó, and tío Tom". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 49-73.
- Alén Rodríguez, Olavo (1986): *La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba*. Havanna.
- (1991): "The Tumba Francesa". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 75-85.
- (1995a): "The afro-french Settlement and the Legacy of its Music to the Cuban People". In: Béhague, Gérard (Hrsg.): *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, S. 109-117.
- (1995b): "Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa". In: *Ethnomusicology*, Vol. 39, Nr. 1, S. 55-71.
- Amira, John/Steven, Cornelius (1991): *The Music of Santería: Traditional Rhythms of the batá drums*. Tempe.
- Balbuena Gutierrez, Bárbara (1996): *El íreme abakuá*. Havanna.
- Barnet, Miguel ([1995] 2000): *Afrokubanische Kulte*. Frankfurt/Main.
- Billiet, Huib (2001): *Rumba, variaties op een cubaanse bekkenbeweging*. Antwerpen.

- Blanco, Jesús (2000): "La fiesta cubana rumba". In: *Salsa Cubana*, Nr. 11, S. 13-16.
- Brea López, Rafael (1997): "Afrikanische Spuren im Karneval von Santiago de Cuba". In: Kulturhaus Lateinamerika e.V. (Hrsg.): *Santiago de Cuba – zwischen Tradition und Tourismus*. Köln, S. 39-53.
- Brice Sogbossi, Hippolyte (1998): *La tradición ewe-fon en Cuba*. Havanna.
- Cabrera, Lydia (1992): *El monte. Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folclore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*. Miami.
- Carbó, Elsie (1998): "Voces de oro de la rumba cubana". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 40-43.
- Chao Carbonero, Graciela (1980): *Bailes yorubas en Cuba*. Havanna.
- Crook, Larry (1992): "The Form and Formation of the Rumba in Cuba". In: Boggs, Vernon W. (Hrsg.): *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York, S. 31-42.
- Daniel, Yvonne (1995): *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington.
- Dechamps Chapeaux, Pedro (1969): "Marcas tribales de los esclavos en Cuba". In: *Etnología y Folklore*, Nr. 8.
- Estival, Jean-Pierre (1997): "La rumba domestique: une réflexion sur le rythme des percussions dans une musique afrocubaine". In: *Cahiers de musiques traditionnelles*, Nr. 10, S. 43-59.
- Guanche, Jesús (1996): *Componentes étnicos de la nación cubana*. Havanna.
- Günther, Helmut/Schäfer, Helmut ([1959] 1993): *Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Geschichte des Gesellschaftstanzes*. Stuttgart.
- Hill, Donald R. (1998): "West African and Haitian Influences on the Ritual and Popular Music of Carriacou, Trinidad, Cuba". In: *Black Music Research Journal*, Bd. 18, Nr. 1-2, S. 183-202.
- León, Argeliers (1986): "Continuidad cultural africana en América". In: *Anales del Caribe*, Nr. 6. Havanna.
- León, Argeliers/Guanche, Jesús (1979): "Integración y desintegración de los cultos sincréticos de origen africano en Cuba". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 80.
- López Valdés, Rafael L. (1986): "Presencia étnica de los esclavos de Tinguabos (Guantánamo) entre los años 1789 y 1844". In: *Biblioteca Nacional José Martí*, Nr. 3.
- Loyola Fernández, José (1999): "Importancia e inserción de elementos de los cantos y los toques afrocubanos en la música contemporánea cubana". In: *Música Cubana*, Nr. 3, S. 38-41.
- Martínez Furé, Rogelio (1991): "Tambor". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 25-47.
- Mestas, María del Carmen (1998): *Pasión de rumbero*. Barcelona.
- Millet, José/Brea, Rafael (1989): *Grupos folklóricos de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba.
- Moore, Robin D. (1995): "The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture". In: *Latin American Music Review*, Bd. 16, Nr. 2, S. 165-198.

- (1997): *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh.
- Moreno, Dennys (1988): *Un tambor arará*. Havanna.
- Neira, Lino (1991): *Como suena un tambor abakuá*. Havanna.
- Orovio, Helio (1998): "Rumba en la salsa, pop, folk y timba". In: *Salsa Cubana*, Bd. 2, Nr. 5, S. 14-17.
- Ortiz, Fernando (1951): *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havanna.
- (1952-55): *Los instrumentos de la música afrocubana* (5 Bde.). Havanna.
- ([1950] 1965): *La africanía de la música folklórica de Cuba*. Havanna.
- Pasmanick, Philip (1997): "Décima and Rumba: Iberian Formalism in the Heart of Afro-Cuban Song". In: *Latin American Music Review*, Bd. 18, Nr. 2, S. 252-77.
- Perini, Roberto/Riondino, David (1999): *Rumba*. Rom.
- Reyes Fortún, José (2000): "50 años de rumba en la discografía cubana". In: *Salsa Cubana*, Nr. 11, S. 33-37.
- Sosa Rodríguez, Enrique (1982): *Los ñañigos*. Havanna.
- Urfé, Odilio (1959): "Aporte negro en la música cubana". In: *Nuestro Tiempo*, Nr. 29, S. 3-4.
- Vinueza, María Elena (1988): *Incidencia de la organología bantú en los instrumentos de la música popular de Cuba*. Havanna.
- (1989): *Presencia arará en la música folclórica de Matanzas*. Havanna.
- (1999a): "Las huellas de Africa". In: *Clave*, Nr. 1, S. 46-49.
- (1999b): "Presencia y significación de lo bantú en la cultura musical cubana". In: *Catauro, Revista Cubana de Antropología*, Bd. 1, Nr. 0, S. 63-83.
- Vinueza, María Elena/Sáenz, Carmen María (1992): "El aporte africano en la formación de la cultura musical cubana". In: *Folklore Americano*, Nr. 53.
- Weaver, Christian (1996): "Rum & rumba". In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 157, S. 22-26.

### **Son/Guaracha**

- Acosta, Oni (1998): "El Guayabero mamá". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 54-57.
- Betancourt Molina, Lino (2000): *Compay Segundo*. Havanna.
- Blanco, Jesús (1992): *80 años de son y soneros en el Caribe*. Caracas.
- Borbolla, Carlos (1977): "El son, exclusividad de Cuba". In: *Yearbook für Inter-American Musical Research*, S. 152-156.
- Calderón, Jorge (2001): "María Teresa Vera y el son". In: *Salsa Cubana*, Nr. 14, S. 44-45.
- Fairley, Jan (2000): "Cuba – Son and Afrocuban Music: ¡Que rico baila yo!". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music, Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 386-407.
- Feijóo, Samuel (1986): *El son cubano: Poesía general*. Havanna.

- Fernández, Olga (1989): "La pícaro guaracha de Níco Saquito". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 10, S. 42-44.
- Fischer, Jonathan (1998): "¡Cubanismo! Tradition im Trend". In: *Blue Rhythm*, Nr. 8, S. 22-23.
- Galán, Natalio ([1983] 1997): *Cuba y sus sonos*. Valencia.
- Guillén, Nicolas (1980): *Motivos de son*. Havanna.
- Lam, Rafael (1998): "El caballero del son". In: *Salsa Cubana*, Bd. 2, Nr. 6, S. 23.
- Linares, María Teresa (1970): *El sucu-sucu en Isla de Pinos*. Havanna.
- (1999): "La guaracha cubana, imagen del humor criollo". In: *Catauro, Revista Cubana de Antropología*, Bd. 1, Nr. 0, S. 94-104.
- Martínez Rodríguez, Raúl (1993): *Benny Moré*. Havanna.
- (1998): "Un cronista de su tiempo: Níco Saquito". In: *Salsa Cubana*, Nr. 6, S. 30-32.
- (1999): "El Benny y su México lindo y querido". In: *Salsa Cubana*, Nr. 9, S. 20-22.
- Muguercia, Alberto (1972): *Notas al ciclo de son*. Havanna.
- Orovio, Helio (1985): "Arsenio Rodríguez y el son cubano". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 7, S. 14-15.
- Orozco, Danilo (1985): "El son: ¿Ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. Havanna, S. 363-389.
- Robbins, James (1990): "The Cuban Son as Form, Genre, and Symbol". In: *Latin American Music Review*, Bd. 11, Nr. 2, S. 182-200.
- Rodríguez Domínguez, Ezequiel (1978): *Trío Matamoros – 35 años de música popular cubana*. Havanna.

### Guajira/Música Campesina

- Linares, María Teresa (1957): "La tonada campesina y la música cubana". In: *Nuestro Tiempo*, Nr. 17, S. 1-4.
- (1974): *La música y el pueblo*. Havanna.
- (1991): "The décima and punto in cuban folklore". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 87-111.
- (1999): *El punto cubano*. Santiago de Cuba.
- López Vilalta, María José (1999a): "Armas de mujer (Hermanas Ferrín)". In: *tierra*, Nr. 8, S. 36-39.
- (1999b): "Sublime orgullo guajiro (Eliades Ochoa)". In: *tierra*, Nr. 5, S. 38-40.
- Martínez Furé, Rogelio (1991): "Regarding Folklore". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 249-65.
- Miller, Ivor/Díaz, Ivania (1994): "Celina Gonzalez: The 'Queen' of punto cubano". In: *Lucero*, Nr. 5, S. 9-20.

Monzón, Seju (1999): "Medio siglo reinando (Celina y Reutilio)". In: *tierra*, Nr. 8, S. 60-63.

Orta Ruiz, Jesús (1980): *Décima y folklor: Estudio de la poesía y el cantar de los campos de Cuba*. Havanna.

### **Cha-Cha-Chá/Danzón/Habanera/Mambo**

Acosta, Leonardo (1997): "La realidad sobre la descarga, el mambo y el gran 'Cachao'". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 6, S. 45-47.

Bello, Roberto (2001): "De nuevo entre nosotros: Conjunto Casino". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 11, S. 14-15.

Castellanos, Orlando (1997): "El mambo y yo: Entrevista inédita con Orestes López, el músico cubano creador del danzón 'Mambo'". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 6, S. 48-49.

Castillo Faílde, Osvaldo (1964): *Miguel Faílde, creador musical del danzón*. Havanna.

Díaz, Aniceto (1971): "Origen del danzonete". In: *Signos*, Bd. 2, Nr. 3, S. 45-47.

Giro, Radamés (1992): "Todo lo que usted quiso saber sobre el mambo". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 5, S. 17-18.

— (1993): *El mambo*. Havanna.

Hijuelos, Oscar (1990): *The mambo kings play songs of love*. New York [Roman].

Jorrín, Enrique (1971): "Origen del chachachá". In: *Signos*, Nr. 3, S. 49.

Lapique, Zoila (1995): "Presencia de la habanera". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 155-172.

Martínez Rodríguez, Raúl (1987): *Aniceto Díaz (1887-1964). Centenario de su nacimiento (1887-1987)*. Havanna.

— (1998): "Un canto para la Habana". In: *Música Cubana*, Nr. 1, S. 16-17.

Pagano, César (1988): "El chachachá y Enrique Jorrín". In: *El Colombiano* (Medellín), 1.1.

Pérez Firmat, Gustavo (2000): "Qué rico mambo". In: Pérez Firmat, Gustavo: *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid, S. 86-114.

Rodríguez, Ezequiel (1967): *Iconografía del danzón*. Havanna.

— (1979): *El danzonete, su autor y sus intérpretes. Cincuentenario de su creación (1929-1979)*. Havanna.

Rodríguez Patterson, Jumara (1998): "Las orquestas charangas: Un cubanísimo patrimonio". In: *Salsa Cubana*, Nr. 4, S. 18-23.

Romero, Antonio/Saez, Mauricio (1997): "Antonio Arcaño: El danzonero mayor". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 5, S. 46-48.

Rosario Hernández, María del/Valdés, Dinorah (1996): "El danzón y el bolero: Una relación inexplorada". In: *Cúpulas*, Nr. 2, S. 3-7.

Ruiz Quevedo, Rosendo (1989): "El exilio musical de Pérez Prado". In: *Clave*, Nr. 15, S. 7-9.

- Salazar, Max (1992): "Who Invented the Mambo? ". In: *Latin Beat*, Bd. 2, Nr. 9, S. 9-11.
- Sierra, Carlos J. (1995): *Pérez Prado y el mambo*. Mexiko-Stadt.
- Simmons, Dennis (1991): "Mambo Versus Salsa". In: *Latin Beat*, Nr. 10, S. 26-28.
- Torres, Dora Ileana (1998): "Del danzón cantado al chachachá". Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 173-197.
- Urfé, Odilio (1948): "La verdad sobre el mambo". In: *Inventario*, Bd. 1, Nr. 3, S. 12.
- (1966): *Síntesis histórica del danzón*. Havanna.
- (1979): "Danzón, mambo, cha-cha-chá". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 77, S. 54-57.
- Vázquez, Omar (1991): "Dámaso Pérez Prado, un adelantado en la música". In: *Granma*, S. 3.
- Villoch, Federico (1938): "Viejas postales descoloridas. El danzón y el danzonete". In: *Suplemento Dominical del Diario de la Marina*, S. 15-16.
- Waxer, Lise (1994): "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". In: *Latin American Music Review*, Bd. 15, Nr. 2, S. 139-176.

### **Bolero/Filin/Nueva Trova/Trova**

- Acosta, Leonardo (1995): "El bolero y el kitsch". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 245-258.
- Ampuero, Roberto (1997): *Boleros en la Habana*. Barcelona.
- Bigott, Luis Antonio (1993): *Historia del bolero cubano 1883-1950*. Caracas.
- Brümmer, Adolf (Hrsg.) (1966): *Ja, sie dachten sich das schön...Guarachas, Guajiras, Songs und Boleros von Carlos Puebla*. Berlin (Ost).
- Buero, Carlos (Hrsg.) (1998): *Carlos Varela*. Madrid.
- Calderón, Jorge (1986): *María Teresa Vera*. Havanna.
- Cañizares, Dulcila (1992): *La trova tradicional cubana*. Havanna.
- Casaus, Víctor/Nogueras, Luis Rogelio (1993): *Silvio: Que levante la mano la guitarra*. Havanna.
- Centro Cultural "Pablo de la Torriente Blau" (Hrsg.) (2001): *memoria* (Heft über die jüngste Generation der nueva trova).
- César Nuñez, Luis (1999): "Su majestad – el bolero". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 8, S. 10-11.
- Contreras, Félix (1989): *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba.
- (1998): "La nueva era del filin en el Vedado". In: *Música Cubana*, Nr. 1, S. 26-29.
- De León, Carmela (1990): *Sindo Garay: Memorias de un trovador*. Havanna.
- Delgado Linares, Carlos (1996): *El movimiento de la nueva trova cubana y la trova tradicional*. Caracas.
- Díaz, Clara (1985): *Introducción a la nueva trova*. Havanna.
- (1993): *Silvio Rodríguez*. Havanna.

- (1994a): *Sobre la guitarra, la voz*. Havanna.
- (1994b): *La nueva trova*. Havanna.
- (1999): *Pablo Milanés*. Havanna.
- Espinosa Mendoza, Norge (2000): "Los ojos de la Montaner – Entrevista a Ramón Fajardo Estrada". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 5, S. 9-12.
- Fairley, Jan (1985): "Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to 'nueva canción'". In: *Popular Music*, Nr. 5, S. 305-356.
- (2000): "Cuba – Trova & Nueva trova". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music Vol. II: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 408-413.
- Faulín, Ignacio (1995): *Silvio Rodríguez, canción cubana*. Valencia.
- Faya, Alberto (1995): "Nueva Trova y Cultura de la Rebeldía". In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 351-361.
- Fernández, Olga (1993): *A pura guitarra y tambor*. Havanna.
- Franzbach, Martin (1999): "Das politische Lied als poetische Waffe in Kuba". In: *IKA, Zeitschrift für Internationalen Kulturaustausch*, Nr. 58, S. 6-9.
- Giro, Radamés (1986): *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. Havanna.
- (2000): *César Portillo de la Luz*. Havanna.
- González Bello, Manuel (2001): "Noel Nicola vuelve a la palestra". In: *Salsa Cubana*, Nr. 14, S. 38-39.
- González Portal, Elsida (1997): "Cantar con Pablo, contar con él". In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 4-8.
- González Rubiera, Vicente (1985): *La guitarra: Su técnica y armonía*. Havanna.
- León, Carlos E. (1997): "Las cuatro virtudes capitales según Vicente Feliú". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 5, S. 37-39.
- López Sánchez, Antonio (2001): *La canción de la nueva trova*. Havanna.
- Loyola Fernández, José (1997): *En ritmo de bolero*. Havanna.
- Martínez Rodríguez, Raúl (1997): "Miguel Matamoros y 'Mamá, son de la loma'". In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 50-52.
- (1998): "La eternidad de 'Aquellos ojos verdes'". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 14-16.
- Mateo Palmer, Margarita (1988): *Del bardo que te canta*. Havanna.
- Muguercía, Alberto (1985): *Algo de la trova en Santiago*. Havanna.
- Navarette, William (2000): *La chanson cubaine (1902-1959)*. Paris.
- Nicola, Noel (1975): "¿Por qué nueva trova?". In: *El Caimán Barbudo*, Nr. 92, S. 10-12.
- (1997): "¿Por qué la nueva trova? A 25 años de la fundación del MNT". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 5, S. 34-36.
- Núñez Rodríguez, Enrique (1998): "La letra en el bolero". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 20-23.

- Orovio, Helio (1994): *El bolero cubano*. Santiago de Cuba.
- (1995): *El bolero latino*. Havanna.
- Polzer, Christiane (1998/99): “Man muss den Finger in die Wunde legen. Die Nueva Trova – Liedermacher in Kuba”. In: *Matices*, Nr. 20, S. 31-32.
- Rautiainen, Tarja (1998): “Bolero kuubalaisuuden rakentajana” (Bolero as a Sign of Cuban Identity). In: *Musiikin Suunta*, Nr. 1.
- Rico Zalazar, Jaime (1993): *Cien años del bolero*. Bogotá.
- Rodríguez, Ezequiel (1978): *Trío Matamoros. Treinta y cinco años de música popular cubana*. Havanna.
- Rodríguez, Ezequiel (Hrsg.) (1966): *La trova cubana. Iconografía*. Havanna.
- Rodríguez Rivera, Guillermo (1981): “Poesía y canción en Cuba”. In: *Casa de las Américas*, Nr. 125, S. 127-137.
- (1998): “La poesía en las canciones de Pablo Milanés”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 2, S. 23-26.
- Ruíz, Rosendo/González-Rubiera, Vicente/Estrada, Abelardo (1995): “Canción contra ‘Canción’”. In: Giro, Radamés (Hrsg.): *Panorama de la música popular cubana*. Havanna, S. 259-267.
- Sánchez Oliva, Iraida/Moreaux Jardines, Santiago (1993): *La Guantanamera*. Havanna.
- Sanz, Joseba (1992): *Silvio, memoria trovada de una revolución*. Bilbao.
- Saruský, Jaime (2000a): “La época, la música, lo humano”. In: *Revolución y Cultura*, Nr. 5, S. 50-54.
- (2000b): “Una huella duradera en el siglo veinte”. In: *Revolución y Cultura*, Nr. 4, S. 4-7.
- Torres, George (2002): “The Bolero Romántico. From Cuban Dance to International Popular Song”. In: Clark, Walter Aaron (Hrsg.): *From tejano to tango. Latin American Popular Music*. New York, S. 151-171.
- Tumas-Serna, Jane (1995): “Mass-Mediated Popular Music and Cultural Change: The Cuban New Song Movement”. In: *Journal of Communication Inquiry*, Bd. 19, Nr. 1, S. 111-125.
- Valdés, Alicia (2000): *Nosotros y el bolero*. Havanna.
- Valdés, Marta (1999): “Pavana para un ladrón con feeling”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 6, S. 56-57.
- Venegas, Camilo (1999): “Carlos Varela, solo en una isla”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 6, S. 12-15.
- Vizcaíno, Mario (1994): “Carlos Varela: el gnomo y el guerrero”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 1, S. 20-22.
- (1999): “Santiago Feliú: ‘Soy un Desastre’”. In: *Salsa Cubana*, Nr. 9, S. 9-11.
- Zavala, Iris M. (2000): *El bolero – historia de un amor*. Madrid.



**Jazz**

- Acosta, Leonardo (1986): "¿La Habana: Capital del jazz latino?". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 6.
- (2000): *Descarga cubana: El jazz en Cuba 1900-1950*. Havanna.
- (2002): *Descarga número dos: El jazz en Cuba 1950-2000*. Havanna.
- Armenteros, Zoeb (1998): "El rey Midas del piano. Entrevista con Chucho Valdés". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 1, S. 22-25.
- Benítez Rojo, Antonio (1999/2000): "Cuba en el jazz". In: *Encuentro*, Nr. 15, S. 81-85.
- Birnbaum, Larry (1992): "Cubano be, Cubano bop: An Interview with Leonardo Acosta". In: *Latin Beat*, Bd. 2, Nr. 5, S. 26.
- Boggs, Vernon W. (1993): "Latin jazz, afro-cuban jazz or just plain ol' jazz?". In: *Annual Review of Jazz Studies* 6, S. 203-209.
- Carcassés, Bobby (1997): "Un blues para Chano". In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 42-45.
- Chediak, Nat (1998): *Diccionario de jazz latino*. Madrid.
- D'Rivera, Paquito (2000): *Mi vida sexual*. Barcelona.
- De la Nuez, Jackie (1999): "Siempre se bailó en La Habana. El club cubano de jazz al rescate". In: *Extramuros*, Nr. 0, S. 6-7.
- Dos Santos, José (1991): *Jazzeando* (1-7). Havanna.
- (2000): "Talento plural sin horizontes (*Bellita y Jazztumbatá*)". In: *Cuba Internacional*, Nr. 322, S. 50-52.
- Eßer, Torsten (2000): "Von der Tumbadora zum Synthesizer. Die Geschichte des kubanischen Jazz". In: *Jazzpodium*, Juli/August, S. 6-8.
- Fernández Díaz, Ariel R. (1999): "Roy Hargrove: Un grammy anunciado en La Habana". In: *Música Cubana*, Nr. 3, S. 42-46.
- Gillespie, Dizzy/Fraser, Al (1979): *To be or not...to bop*. New York.
- Hosiasson, José (1988): *El jazz e Hispanoamérica: Interesante caso de retroalimentación*. In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 169, S. 37-42.
- Leymarie, Isabelle (1998): *Latin jazz*. Paris.
- López Vilalta, María José (1999): "Con sabor a homenaje (Paquito D'Rivera)". In: *tierra*, Nr. 8, S. 64-66.
- Roberts, John Storm (1988): "Die Latinisierung des Jazz". In: Wolbert, Klaus (Hrsg.): *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, S. 231-240.
- (1999): *Latin Jazz. The First of the Fusions – 1880s to Today*. New York.
- Salazar, Max (1991): "Machito, Mario and Graciela: Destined for greatness". In: *Latin Beat*, Bd. 1, Nr. 6, S. 25-29.
- (1993): *Cubop! The Life and Music of Maestro Mario Bauzá*. New York.
- Stock, Wolf J. (1984): "Jazz in Cuba". In: *Jazzpodium*, Nr. 3, S. 12-13.
- Tamargo, Luis (1999): "Maraca's divine mission: The liberation of the cuban flute". In: *Latin Beat*, Nr. 4, S. 32-34.

Ubeda Garrido, Luis (1997): "Chano Pozo o la revolución del jazz". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 6, S. 46-47.

Whitley, S. G. (1987): "Cuban Jazz: Past and Present". In: *Jazz Journal International*, Nr. 40, S. 12-13.

Yanow, Scott (2000): *Afro-Cuban Jazz*. San Francisco.

### Pop/Rock/Rap/Techno

Alén Rodríguez, Olavo (1999): "Una nueva música disco nos ha dejado 'Sin Palabras'". In: *Salsa Cubana*, Bd. 3, Nr. 9, S. 12-13.

Bassó Ortiz, Alessandra (2001): "Rap ¿por amor al arte?". In: *El Caimán Barbudo*, Bd. 33, Nr. 303, S. 8-9.

Bierma, Paige (1999): "Hip hop Havana". In: *Vibe*, S. 94-98.

Castellanos, Ernesto Juan (Hrsg.) (1997): *Los Beatles en Cuba. Un viaje mágico y misterioso*. Havanna.

Contreras, Joseph (2002): "Hip-hopping in Havana". In: *Newsweek*, 13.5., S. 62.

De la Hoz, Pedro (1987): "El rock nuestro de cada día". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 5, S. 10-14.

De la Nuez, Rubén (1997): "La heterodoxia del sonido". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 3, S. 50-52.

Eßer, Torsten (2000): "Rock gegen Links. Interview mit Eduardo Mena von *Cosa Nostra*". In: *Matices*, Nr. 25, S. 46.

— (2001): "Kein Opium für Fidel. Die *Toten Hosen* in Havanna". In: *Matices*, Nr. 30, S. 60-61.

— (2003): "Punks unter Palmen. Kubas Verhältnis zur rebellischen Jugend". In: *Ox Fanzine*, Nr. 52, S. 124.

Fariñas, Iván (1997): "De lo nacional a lo cubano". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 4, S. 5-9.

Fernández Díaz, Ariel (1998): "Delirio rapero". In: *Salsa Cubana*, Nr. 6, S. 41.

— (2000a): "¡Maferefún Orishas!". In: *Salsa Cubana*, Nr. 13, S. 4-8.

— (2000b): "Rap cubano: ¿Poesía urbana? o la nueva trova de los noventa". In: *El Caimán Barbudo*, Nr. 296, S. 4-14.

— (2001): "La *Primera Base* del rap cubano". In: *Salsa Cubana*, Nr. 12, S. 28-29.

Fiallo, Jorge (1998): "Entre el canto y el rap: ¿el eslabón perdido?". In: *Trabajadores*, 14.9.

Fischer, Jonathan (1999a): "¡Viva El Rap Cubano!". In: *Blue Rhythm*, Nr. 9, S. 30-31.

— (1999b): "Clubbing in Cuba". In: *Musikexpress*, Nr. 7, S. 38-41.

Frölicher, Patrick (2000): "CubaHop: Rap 'a lo Cubano' beschreitet neue Wege". In: *ILA. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, Nr. 237, S. 32-33.

Galindo, Bruno (1998): "Cuba" (Rock). In: *Zona de Obras*, Especial Nr. 5 (*Calaveras y Diablitos*), S. 48-65.

Hernández Baguer, Grizel (1999): "Rapeando... ¿a lo Cubano?". In: *Clave*, Nr. 2, S. 46-49.

- I.C.C. (2002): "Mestizaje sonoro. Nilo MC". In: *Hiphop Nation*, Nr. 27, S. 38-42.
- M.V.S. (1999): "Instinto color café". In: *Salsa Cubana*, Nr. 9, S. 31.
- Manduley, Humberto (1994): "Historia de un hijo descarriado". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 4, S. 9-11.
- (1997): "Rock in Cuba: History of a Wayward Son". In: *The South Atlantic Quarterly*, Bd. 96, Nr. 1, S. 135-141.
- (2001a): "Habana Abierta te lo trae...". In: *Salsa Cubana*, Nr. 14, S. 22-24.
- (2001b): *El rock en Cuba*. Havanna.
- Mir, Andrés (1997): "Otra tabla para el Rey Arturo. El rock en Cuba: ¿Una alternativa?". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 4, S. 4-11.
- Muggiati, Roberto (1982): *El grito y el mito*. Havanna.
- Pacini Hernández, Deborah/Garofalo, Reebee (1999/2000): "Hip hop in Havana: Rap, Race and National Identity in Contemporary Cuba". In: *Journal of Popular Music Studies*, Nr. 11/12, S. 18-47.
- Petinaud, Jorge/Salazar, Alberto (1998): "Los Zafiros sin locuras azules". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 7, S. 18-23.
- Plasencia, Azucena (1997): "Edesio Alejandro. Experimentos calculados". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 5, S. 8-9.
- Riguero, María Victoria (1989): "Gens, el reto del rock". In: *Clave*, Nr. 15, S. 10-11.
- Rios Vega, Luis/Acosta, Carlos (2000): "SBS. Sensacionales chicos de la calle". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 9, S. 35.
- Robinson Calvet, Nancy (1999): "Rap cubano, ni negro ni blanco". In: *Trabajadores*, 15.2.
- Rodríguez, Arsenio (1999): "El rock cubano en los 90". In: *El Caimán Barbudo*, Nr. 292.
- Ruíz, Maggie (1998): "Abriendo espacio para un sueño: Rock nacional". In: *Salsa Cubana*, Nr. 5, S. 42-45.
- Schrade, Anna/Fischer, Jonathan (2001): "Die 'Raperos' von La Habana". In: *taz*, 30.6.
- Sociedad General de Autores y Escritores (SGAE) (Hrsg.) (2000): *Diccionario de rock latino*. Madrid.
- Thipgen, David E (2001): "Hidden Havana [HipHop]". In: *Time International*, 17.12., S. b17.
- Verán, Cristina (1998): "¡Viva la rap revolución!". In: *The Source*, Nr. 100, S. 132-135.
- Vicent, Mauricio (2002): "El rap cubano sabe a descontento". In: *El País*, 21.8.
- Vilar, Guille (2000): "La buena onda de Moneda Dura". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 10, S. 38-39.

### Salsa/Timba

- Acosta, Leonardo (1997): "¿Terminó la polémica sobre la salsa?". In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 26-29.

- (1998): “La timba y sus antecedentes en la músicaailable cubana”. In: *Salsa Cubana*, Bd. 2, Nr. 6, S. 9-11.
- Arteaga, José (1990): *La salsa*. Bogotá.
- Cabrera Infante, Guillermo (1982): “Salsa para una ensalada”. In: Minc, Rose S. (Hrsg.): *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean*. Baltimore.
- Casanella, Liliana (1999): “Textos para bailar: ¿una polémica actual?”. In: *Salsa Cubana*, Nr. 7-8, S. 12-16.
- (2000): “Mujer... mucho más que una musa inspiradora” (Teil 2). In: *Música Cubana*, Nr. 5, S. 54-57.
- Casanella, Liliana/García, Taidys (1999): “La músicaailable y su incidencia en el habla popular cubana”. In: *Actas (vol. II), IV simposio internacional de comunicación social*. Havanna, S. 968-974.
- Davies, Robin (2001): “Celia Cruz Tells her Life’s Story”. In: *El Andar (USA)*, S. 56-59.
- Frölicher, Patrick (2000): “Immer wieder ‘La Bamba’ in Habana Vieja”. In: *ILA. Zeitschrift der Informationsstelle Lateinamerika*, Nr. 237, S. 30-32.
- García Meralla, Emir (1997): “Timba brava”. In: *Tropicana Internacional*, Nr. 4, S. 47-48.
- (1998): “Son de la timba”. In: *Salsa Cubana*, Bd. 2, Nr. 5, S. 18-19.
- (2001): “Abuelos timba y otros asuntos”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 2, S. 40-43.
- García Meralla, Emir/Henry, T. (1998): “Somos lo que hay”. In: *Salsa Cubana*, Bd. 2, Nr. 5, S. 20-21.
- Gerard, Charley/Sheller, Marty (1989): *Salsa: the rhythm of latin music*. Crow Point/Indiana.
- Gómez, José Manuel (1995): *Guía esencial de la salsa*. Valencia.
- González Bello, Neris (1999): *Juan Formell y Los Van Van: 30 años de historia y vigencia en el contexto cultural cubano*. Unveröffentl. Diplomarbeit. Havanna: Instituto Superior de Arte.
- Henry, T. (1998): “¡Timba! Timberos!”. In: *Salsa Cubana*, Nr. 5, S. 22-23.
- Loyola Fernández, José (2000): “Salsa, son y ritmo”. In: *Música Cubana*, Nr. 5, S. 5-15.
- Manuel, Peter (1994): “The Soul of the Barrio. 30 Years of Salsa”. In: *NACLA. Report on the Americas*, Bd. 28, Nr. 2, S. 22-29.
- Orozco, Danilo (1995): “Echale salsita a la cachimba”. In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 3, S. 3-8.
- Padrón, Frank (1999): “Te pone la cabeza buena ... y los pies también (*Los Van Van*)”. In: *Salsa Cubana*, Nr. 7/8, S. 27-33.
- Padura Fuentes, Leonardo (1997a): “¿Qué tiene *Van Van* que sigue ahí?”. In: *Música Cubana*, Nr. 0, S. 16-24.
- (1997b): *Los rostros de la salsa*. Havanna.
- Pérez, Jorge Ignacio (1998): “20 años después: Adalberto sigue montado en el coche”. In: *Salsa Cubana*, Nr. 6, S. 18-22.

- Rios Vega, Luis (2000): "No es una Nueva Charanga Habanera". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 9, S. 2-5.
- Romero, Enrique (2000): *Salsa – el orgullo del barrio*. Madrid.
- Rondón, César Miguel (1988): *El libro de la salsa*. Caracas.
- Villaurrutia, Raimundo/Guerra, Mirna/Oviedo, Ada (1997): *Caracterización socio-demográfica y musicológica de una agrupación de proyección internacional: Issac Delgado y su Orquesta*. Havanna.
- Washburne, Christopher (1998): "Play it con filin!: The Swing and Expression of Salsa". In: *Latin American Music Review*, Bd. 19, Nr. 2, S. 160-85.

### **Konzertmusik/Elektroakustik/Filmmusik/Ballett/Theater/ Kirchenmusik**

- Acosta Llerana, Oni (2000): "Manuel Duchesne Cuzán: 'La orquesta no es más que un instrumento'". In: *La Gaceta de Cuba*, Nr. 6, S. 47-50.
- Aguilar Cabello, Juan Carlos (1996): *Tropicana de Cuba*. Havanna.
- Alonso, Alicia (2000): "Alicia en el espejo". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 5, S. 24-31.
- Angert, Erica (2001): "The state of dance research in Cuba". In: *Dance Research Journal*, Bd. 33, Nr. 1, S. 82-86.
- Antolitia, Gloria (1984): *Cuba: Dos siglos de música*. Havanna.
- Bianchi Ross, Ciro (2000): "Estoy empezando todavía". In: *Revolución y Cultura*, Nr. 4, S. 51-53.
- Bimberg, Guido (1984): "Alejo Carpentier y la herencia de la música clásica cubana". In: *I. Simposio Internacional de la Música en la UNEAC*. Havanna, S. 35-47.
- (1986): "Das Salas-y-Castro-Handschriften-Archiv im Museo Ecclasiastico der Kathedrale von Santiago de Cuba". In: *Colloquium Musicale*, S. 56-64.
- (1989a): "Katholische Kirchenmusik von Estéban Salas y Castro im 18. Jahrhundert auf Cuba". In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Nr. 71, S. 41-50.
- (1989b): "Ein kubanischer Paganini an Kaiser Wilhelm II. Hof". In: *Studien zur Berliner Musikgeschichte*. Berlin, S. 155-164.
- (1992): "El trasvase musical hispano-cubano en el siglo XVII". In: *Actas del congreso de la 'Sociedad Internacional de Musicología'*, S. 2835-2841.
- Calderón González, Jorge (1999): "La música en el cine cubano". In: *Música Cubana*, Nr. 3, S. 26-33.
- (2000): "Rita, a su paso por el Cine". In: *Música Cubana*, Nr. 5, S. 31-35.
- Calero Martín, José/Quesada, Leopoldo V. ([1929] 1978): *Cuba musical*. Havanna.
- Cañizares, Dulcila (1978): *Gonzalo Roig*. Havanna.
- Caraballo, Marisel (1996): "Leo Brouwer: Estrictamente universal". In: *Temas*, Nr. 8, S. 96-101.
- Cashion, Susan V. (1989): "Educating the Dancer in Cuba". *Dance: Current Selected Research*, Nr. 1, S. 165-185.

- De la Hoz, Pedro (1998): "¡No os asombréis...de Harold! ". In: *Salsa Cubana*, Nr. 4, S. 4-6.
- De León, Carmela (1995): *El maestro Ernesto Lecuona*. Havanna.
- Domínguez Benejam, Yarelis (1999): "Carlos Fariñas: No me visto de cubano para componer". In *Clave*, Nr. 2, S. 2-7.
- Eli Rodríguez, Victoria (1997): "Un tesoro aún inexplorado: La capilla de música de Santiago de Cuba". In: *Revista Musical de Venezuela*, Nr. 34, S. 65-76.
- Escudero, Miriam (1999): "Música y culto cristiano". In: *Clave*, Nr. 2, S. 24-27.
- Escudero Suástegui, Miriam Ester (1998): *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y catálogo*. Havanna.
- Espinosa, Carlos (Hrsg.) (1985): *Comedias musicales*. Havanna.
- Eßer, Torsten (2001): "Juan Blanco. Ein kubanischer Stockhausen". In: *Matices*, Nr. 30, S. 56-57.
- Fernández, María Antonia (1974): *Bailes populares cubanos*. Havanna.
- Fernández, Nohema (1989): "La contradanza cubana y Manuel Saumell". In: *Latin American Music Review*, Bd. 10, Nr. 1, S. 116-134.
- Gadles Mikowsky, Salomón (1988): *Ignacio Cervantes y la danza en Cuba*. Havanna.
- García, Iliana (1999): "Lo coral y lo popular, un vínculo necesario". In: *Clave*, Nr. 2, S. 21-23.
- Giro, Radamés (1986): *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. Havanna.
- Gómez, Zoila (1977): *Amadeo Roldán*. Havanna.
- Gómez Cairo, Jesús (1999): "El canto y el ritmo en la musicalidad y la práctica musical colectivas". In: *Clave*, Nr. 2, S. 15-20.
- González, Hilario (1998): "Ernesto Lecuona (1895-1963): Una presencia cubana en la música universal". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 27-28.
- González, José Antonio (1986): *La composición operística en Cuba*. Havanna.
- González Garrido, Carlos Miguel (2001): "Nueva edición del 'Festival Internacional de Ballet' de La Habana". In: *Extramuros*, Nr. 5, S. 14-16.
- Güeche, Ileana (1995): "Breve caracterización de la música electroacústica en Cuba". In: *Pauta*, Nr. 53/54, S. 150-160.
- Guerra, Irina (1999): "Bandas de concierto. ¿Fotografías sin color?". In: *Clave*, Nr. 2, S. 50-53.
- Guerra, Rey (2001): *El barroco en la guitarra*. Havanna.
- Hernández, Isabelle (2000): *Leo Brouwer*. Havanna.
- Hernández Balaguer, Pablo (1986a): *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*. Havanna.
- (1986b): *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*. Havanna.
- Hinojosa, Rubén/Cabrera, Clara (2000): "Carlos Fariñas: Una vida por la música". In: *Cupulas*, Nr. 11/12, S. 57-62.
- John, Suki (2001): "Modern Dance in Contemporary Cuba". *Dance Research Journal*, Bd. 33, Nr. 1, S. 87-89.

- Leonard, Neil (1997): "Juan Blanco: Cuba's Pioneer of Electroacoustic Music". In: *Computer Music Journal*, Bd. 21, Nr. 2, S. 10-20.
- Lezcano, José Manuel (1991): "African-Derived Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro García Caturla and Amadeo Roldán". In: *Latin American Music Review*, Bd. 12, Nr. 2, S. 173-189.
- Mandel, H. (1988/89): "Tania León: Beyond Borders". In: *Ear: Magazine of New Music*, Bd. 13, Dez.-Jan., S. 12-13.
- Martín, Tamara (1991): *Música coral*. Havanna.
- Ortega, J. (1989): "Juan Blanco 70. aniversario, siempre joven". In: *Clave*, Nr. 13, S. 3-5.
- Padrón, Frank (1997): "Belleza y cubanía valga la redundancia: Diálogo con Zenaida Castro, directora de la *Camerata Romeu*". In: *Tropicana Internacional*, Nr. 5, S. 50-51.
- Padura Fuentes, Leonardo (1998): "Leo Brouwer, la guitarra y la postmodernidad". In: *Salsa Cubana*, Nr. 6, S. 42-44.
- Pérez Valdés, René (1999): "60 años y sigue siendo fabuloso el paraíso bajo las estrellas de Tropicana". In: *Música Cubana*, Nr. 3, S. 19-21.
- Poncet y de Cárdenas, Carolina (1972): *El romance en Cuba*. Havanna.
- Robreño, Eduardo (1961): *Historia del teatro popular cubano*. Havanna.
- Rodríguez, Marina (1999): "Muros, rejas y vitrales de Carlos Fariñas". In: *Clave*, Nr. 2, S. 8-14.
- Rodríguez Valle, Juan Enrique (1998): "Antecedentes de la clave spirituada". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 34-35.
- Rozada, Hamilé (1999): "Roberto Varela: Tímido y postmoderno". In: *Clave*, Nr. 2, S. 28-36.
- Rozada Bestard, Hamilé (1999): "Los vitrales sonoros de Frank Fernández". In: *Salsa Cubana*, Nr. 7/8, S. 4-6.
- Ruíz, Raul R. (1973): *Ballet y revolución*. Havanna.
- Saumell, Manuel (1980): *Contradanzas*. Havanna.
- Stevenson, Robert (1977): "Esteban Salas y Castro – primer compositor nativo de Cuba". In: *Heterofonía*, Nr. 55, S. 4-8.
- Toledo, Armando (Hrsg.) (1981): *Presencia y vigencia de Brindis de Salas*. Havanna.
- Tolon, Edwin/González, Jorge (1943): *Óperas cubanas y sus autores*. Havanna.

### **Kubanische Musik und andere Künste**

- Acosta, Leonardo (1981): *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. Havanna.
- Cué, Daisy (1999): "De cómo el bolero grabó sus iniciales en la novela cubana". In: *Clave*, Nr. 2, S. 56-60.
- Guanche, Jesús (1999): "La pintura y el grabado en el siglo XIX – fuentes iconográficas de la música de Cuba". In: *Clave*, Nr. 1, S. 20-25.
- Lapique, Zoila (1979): *Música colonial cubana en las publicaciones periódicas (1812-1902)*. Havanna.

- Moore, Robin (1994): "Representations of Afrocuban Expressive Culture in the Writings of Fernando Ortiz". In: *Latin American Music Review*, Bd. 15, Nr. 1, S. 32-54.
- Rodríguez, Nilo (1998): "Guillén va con la música". In: *Música Cubana*, Nr. 2, S. 31-33.
- Rodríguez Rivera, Guillermo (1981): "Poesía y canción en Cuba". In: *Casa de las Américas*, Nr. 125, S. 127-137.

### Kubanische Musik in den USA

- Acosta, Leonardo (2000a): "Interinfluencias y confluencias entre las músicas de Cuba y los Estados Unidos". In: Hernández, Rafael (Hrsg.): *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*. Havanna, S. 295-328.
- (2000b): "La diáspora musical cubana en Estados Unidos". In: *Encuentro*, Nr. 15, S. 96-99.
- Arnaz, Desi (1976): *A book*. New York.
- Barráles Pacheco, Javier (2002): "A Chicano in a Cuban Band. Okan Ise and Songo in Los Angeles". In: Clark, Walter Aaron (Hrsg.): *From Tejano to Tango. Latin American Popular Music*. New York, S. 126-150.
- Beardsley, Theodore (2000): "Te veré en Cuba. Influencias cubanas en la música popular norteamericana". In: *Encuentro*, Nr. 15, S. 77-80.
- Brewer, Roy (1999): "The Use of Habanera Rhythm in Rockabilly Music". In: *American Music*, Bd. 17, Nr. 3, S. 300-317.
- Catalano, Grace (1991): *Gloria Estefan*. New York.
- Cornelius, Steven (1991): "Drumming for the Orishas: Reconstruction of Tradition in New York City". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 137-155.
- Díaz Ayala, Cristóbal (2000): "Intercambios, diásporas, fusiones". In: *Encuentro*, Nr. 15, S. 87-95.
- Fernández, Raúl A. (1997): "El curso de la música cubana en los Estados Unidos: La orilla y la corriente". In: *Temas*, Nr. 10, S. 39-47.
- Hagedorn, Katherine J. (2000): "Bringing Down the Santo: An Analysis of Possession Performance in Afro-Cuban Santería". In: *The World of Music*, Nr. 42, S. 99-113.
- Maya Knauer, Lisa (1997): "Las culturas de la diáspora. Rumba, comunidad e identidad en Nueva York". In: *Temas*, Nr. 10, S. 13-21.
- (2000): "La Rumba en Nueva York". In: Hernández, Rafael (Hrsg.): *Mirar el Niágara. Huellas culturales entre Cuba y los Estados Unidos*. Havanna, S. 329-360.
- Murphy, John (1991): "The Charanga in New York and the Persistence of the Típico Style". In: Manuel, Peter (Hrsg.): *Essays on Cuban Music: North American and Cuban Perspectives*. Lanham, S. 115-135.
- Pérez Firmat, Gustavo (1997): "I Came, I Saw, I Conga'd: Contexts for a Cuban-American Culture." In: Delgado, Celeste F./Muñoz, José E. (Hrsg.): *Everynight Life: Culture and Dance in Latin/o America*. New York, S. 239-254.



- (2000): “Los sonidos de Miami”. In: Pérez Firmat, Gustavo: *Vidas en vilo. La cultura cubanoamericana*. Madrid, S. 117-148.
- Prieto González, Alfredo (1996): “Huellas norteamericanas en la cultura cubana contemporánea”. In: *Temas*, Nr. 8, S. 59-72.
- Roberts, John Storm (1979): *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. New York.
- Vega, Maria Morena (1995): “The Yoruba Orisha Tradition Comes to New York”. In: *African American Review*, Bd. 29, Nr. 2, S. 201-206.
- Velez, María Teresa (2000): *Drumming for the Gods: The Life and Times of Felipe García Villamil, Santero, Palero and Abakua*. New York.

### Kubanische Musik im Rest der Welt

- Castellanos, Ernesto Juan (2000): *El Sgto. Pimiento vino a Cuba en un submarino amarillo*. Havanna.
- Eser, Arno Frank (2000): “Eine faszinierende Melange. Die Hintergründe des Kuba-Booms”. In: Roy, Maya (Hrsg.): *Buena Vista. Die Musik Kubas*. Heidelberg, S. 192-208.
- Espuga, Cristina (2003): “Ritmes de nostàlgia” [Die *habanera* in Katalonien]. In: *Descobrir Catalunya*, Nr. 67, S. 80-81.
- Hosokawa, Shuhei (1999a): “Salsa no tiene frontera: ‘Orquesta de la Luz’ and the Globalization of Popular Music”. In: *Cultural Studies*, Bd. 13, Nr. 3, S. 509-534.
- (1999b): “Strictly Ballroom. The Rumba in Pre-World-War-Two-Japan”. In: *Perfect Beat*, Bd. 4, Nr. 3, S. 3-23.
- Konieczka, Klaus (2001): “Die Preußen sind im Salsa-Fieber”. In: *taz*, 15.9.
- Lee, Pedro van der (1997): “Influencias Musicales Latinoamericanas en Suecia (1970-1990)”. Arbeitspapier, präsentiert auf dem II. Latin American Congress of I-ASPM: ‘Problems and Cases of Latin American Popular Music’. Santiago de Chile.
- Luhtala, Pertti (1997): *Rumbakuninkaista salsatähtiin (From Rumba-Kings to Salsa Stars)*. Helsinki.
- Manuel, Peter (1994): “Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa”. In: *Ethnomusicology*, Bd. 38, Nr. 2, S. 249-280.
- Moore, Robin (1995): “The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture”. In: *Latin American Music Review*, Bd. 16, Nr. 2, S. 165-198.
- Padilla, Alfonso (1998): “From ‘La cumparsita’ to Leo Brouwer. Latin American Music in Finland”. In: *Musiikin Suunta [Musical Currents]*, Nr. 1, S. 5-24.
- Rautiainen, Tarja (1997): “La rumba finlandesa: La aculturación de la música cubana en Finlandia”. Arbeitspapier, präsentiert auf dem II. Latin American Congress of IASPM: ‘Problems and Cases of Latin American Popular Music’. Santiago de Chile.
- Wegner, Matthias (2001): “Spirits of Cuba – Jane Bunnett”. In: *Jazzpodium*, Nr. 4, S. 8-9.



## Diskographie<sup>1</sup>

### Musiksammlungen

Diverse: *Che. Hasta Siempre en Nuestra Música* (1997), Caribe Productions.

- *Cuba – I am Time* (1997), Blue Jackel [4 CD-Box].
- *Cuba Classics II: Incredible Dance Hits of the '60s + '70s* (1991), Luaka Bop.
- *Cuba Classics III: New Directions in Cuban Music – Diablo al Inferno* (1992), Luaka Bop.
- *Cuban Lullaby* (2002), ellipsis arts.
- *Divas of Cuba* (2001), Kiddinx.
- *From Afrocuban Music to Salsa* (1998), Piranha.
- *Hecho en Cuba* (2002), Universal.
- *La Isla de la Música* (1997), Magic Music.
- *Oriente de Cuba* (2000), Nimbus [5 CD-Box plus CD-ROM].
- *Santeros y Salseros* (2002), Real Rhythm.

Estrellas de Areito: *Los Heroes* (1998), World Circuit.

### Afrokubanische Musik/Rumba

Coro Folklórico: *En un Solar Habanero* (2000), EGREM.

Diverse: *Antología de la Música Afrocubana Vol. 1-9* (1980ff.), EGREM [LP].

- *Cantos de Congos y Paleros* (1994), Artex.
- *Cantos y Toques de Santería* (1994), Artex.
- *Cuba: les Danses des Dieux – Musique de Cultes et Fêtes Afro-Cubains* (1988), Harmonia Mundi.
- *El Camino de la Salsa* (2001), World Music Network.
- *Fiesta Cubana: Rumba* (1991), Artex.
- *La Rumba Está Buena* (1999), Corason.
- *La Rumba Soy Yo* (2000), Bis Music.
- *Original Rumbas* (1993), EPM.
- *Real Rumba from Cuba* (1994), Corason.
- *Rough Guide: Afro-Cuba* (2001), World Music Network.

Grupo Oba-Ilu: *Santería* (2001), Soul Jazz Records.

---

<sup>1</sup> Naturgemäß eine Auswahl, erstellt von Torsten Eßer. Die Diskographie umfasst hauptsächlich neuere Einspielungen und fast nur CDs. Wo es sich um LPs oder Kassetten handelt, ist dies gesondert angegeben. Das schließt nicht aus, dass es nicht inzwischen irgendwo eine Neuauflage als CD gibt. Produkte, die in Europa nicht erhältlich sind, können fast ausnahmslos per Internet bestellt werden. Das Original-Label ist häufig nicht mit den Lizenznehmern in Deutschland/Europa identisch. In einigen Fällen ist das Herkunftsland der Gruppe in Klammern vermerkt.

Lazaro Ros: *Orisha Aye* (2001), Unicornio [6 CDs: Changó, Oggun, Ochún, Yemayá, Obatala, Oyá].

Lazaro Ros/Conjunto Naciente: *Ori Batá* (2000), Enja.

Los Guanches: *The Corpse Went Dancing Rumba* (1996), Corason.

Los Muñequitos de Matanzas : *Rumba de Corazón* (2002), Bis Music.

Raíces Habaneras: *Raíces Habaneras* (2001), Havana Corner.

### **Carnaval/Comparsas**

Diverse: *Fiesta Cubana: Congas y Comparsas* (1991), Artex.

Hermanos Bravo: *Conga Tu Carnaval* (2000), Tumi.

### **Música campesina/Guajira**

Angel Quintero: *El Paisano* (2000), EGREM.

Celina González: *The Cuban Legend* (2001), Edenways.

Celina y Reutilio: *50 Años... Como Una Reina* (2000), Caribe Productions.

Diverse: *Cuba: Música Campesina* (1992), Auvidis.

— *Fiesta Cubana: Guajiras* (1991), Artex.

Eliades Ochoa: *Sublime Ilusión* (1999), Virgin.

Guillermo Portabales: *El Carretero* (1996), World Circuit.

Hermanas Ferrín: *Mi Linda Guajira* (1999), La Raíz Sonora/Virgin.

Luis Gómez: *Luis Gómez Canta y Cuenta* (1998), Bis Music.

Polo Montañez: *Guitarra Mía* (2002), Lusafrica.

### **Changüí**

Elio Revé y su Charangon: *Qué Cuento es ese...* (1988), EGREM [LP].

Grupo Changüí de Guantánamo: *Bongó de Monte* (1999), EGREM.

Lorenzo Cisneros: *Changüiseando al la Trova y al Son* (2001), In-Akustik.

Orquesta Revé: *La Explosión del Momento* (1989), Real World.

### **Son/Guaracha**

Addys D'Mercedes: *Mundo Nuevo* (2001), Media Luna.

Adriano: *Corazón de Son* (1999), Stella.

Afro Cuban All Stars: *A Toda Cuba Le Gusta* (1997), World Circuit.

Alejandro "Andito" Rodríguez: *Andito Andando* (2001), EGREM.

Anacaona: *Lo Que Tú Esperabas* (2000), Lusafrica.

— *Ten Sisters of Rhythm* (2002), Econ [DVD].

Antonio Estévez "Tata": *Atardecer Habanero* (2001), Envidia.

Arsenio Rodríguez: *CoraSón de Son* (1997), EGREM.

- Benny Moré: *40 Temas Originales* (2001), BMG Latin.
- *La Colección Cubana* (1998), Nascente.
- Buena Vista Social Club: *Buena Vista Social Club* (1997), World Circuit.
- Compay Segundo: *Duets* (2002), Eastwest.
- *Lo Mejor de la Vida* (1998), Eastwest.
- Diverse: *Cuban Counterpoint: History of the Son Montuno* (1992), Rounder.
- *Los Grandes Temas de Arsenio Rodríguez* (1999), EGREM.
- *Official Retrospective of Cuban Music/Vol 2: Sones y Guarachas* (1999), Tonga Productions.
- *XII Festival de la Charanga, Palma Soriano* (1997), Aspic.
- Eliades Ochoa: *Estoy como nunca* (2002), Virgin.
- Grupo Cañambú: *Los Soneros del Bambú* (2000), Caribe Productions.
- Haila María Mompié: *Haila* (2001), Bis Music.
- Joseíto Fernández: *...y su Guantanamera* (1999), EGREM.
- Jóvenes Clásicos del Son: *Jóvenes Clásicos del Son* (2000), Tumi.
- Lobo Y Melón: *40 Temas Originales* (2001), BMG Latin.
- Los Fakires: *Los Fakires* (2002), Universal.
- Los Naranjos: *Respeta mi Tambó* (1997), Ahi Namá.
- Manuel Licea "Puntillita": *Homenaje (1927-2000)* (2001), Tumi.
- María Ochoa y Corazón de Son: *Así Quiero Vivir* (2000), Blue Jackel.
- Marianao Social Club: *Mariano Social Club* (2001), Envidia.
- Matahambre Son: *Pequeñas Historias del Oriente de Cuba* (2001), Danza y Movimiento.
- Matamoros: *De Matamoros a Matamoros* (1999), Thomcal.
- Mongo Rives y su Tumbita Criolla: *¡Esto es Sucu Sucu!* (2002), Bis Music.
- Niño Rivera Y Su Conjunto: *Niño Rivera Y Su Conjunto* (1995), EGREM.
- Omara Portuondo: *Dos Gardenias* (2000), Tumi.
- Orquesta América: *Sabor Profundo* (2001), Real Rhythm.
- Pancho Amat: *De San Antonio a Maisi* (2002), Resistencia.
- Papi Oviedo y sus Soneros: *Encuentro entre Soneros* (1997), Tumi.
- Proposición: *Ámame* (2002), Endirecto.
- Rolo Martínez: *Para Bailar mi Son* (1998), Ahi Namá.
- Septeto Habanero: *Orgullo de los Soneros* (1998), Lusafrica.
- Septeto Nacional Ignacio Piñeiro: *Soneros de Cuba* (2002), Real Rhythm.
- Septeto Santiaguero: *Para los Bailadores* (2002), Nubenegra.
- Septeto Típico Tivoli: *Tírame la Pelota* (1998), Vía Calle.
- Sierra Maestra: *Dundunbanza* (1994), World Circuit.
- *Puro Sabor Cubano* (2001), Edenways.

- *Tibiri Tabara* (1997), World Circuit.
- Son 14: *Son Como Son* (1997), Saludos Amigos.
- Son Damas: *Llegó Son Damas* (1998), Eurotropical.
- Soneros De Cuba: *Soneros De Cuba* (2001), Envidia.
- Soneros de Verdad: *El Run Run de los Soneros* (2002), BMG.
- Trío Matamoros: *Son de la Loma* (1995), EGREM.
- Vieja Trova Santiaguera: *El Balcón del Adios* (2002), Virgin.
- *Gusto y Sabor* (1999), Nubenegra.
- Yumurí y sus Hermanos: *Olvidame...si puedes* (1999), Bis Music.

### **Bolero/Trova/Nueva Trova/Filin/Canción**

- Amaury Pérez Vidal: *Equilibrio* (1999), Unicornio.
- Anaís Abreu: *Anaís, Anaís, Ciertos Boleros con Feeling* (2000), EGREM.
- Armando Garzon/Quinteto Oriente: *Boleros* (1996), Corason.
- Carlos Puebla y sus Tradicionales: *La Caimanera* (2000), Westwind.
- Carlos Varela: *Como los Peces* (1999), EGREM.
- Diverse: *A María Teresa Vera* (1998), Nubenegra.
- *Antología del Bolero* (1993), Bis Music.
- *El feeling de César Portillo de la Luz* (2000), EGREM.
- *Fiesta Cubana: Bolero* (1991), Artex.
- *Sindo Garay* (1998), Bis Music.
- Gerardo Alfonso: *Sabanas Blancas* (1996), Bis Music.
- Ibrahim Ferrer: *Buenos Hermanos* (2003), World Circuit.
- *Buena Vista Social Club Presents: Ibrahim Ferrer* (1999), World Circuit.
- La Trova Camagüeyana: *Quiero Guarachar* (1999), Punteiro.
- Lucrecia: *Mis Boleros* (1996), Universal.
- María Teresa Vera: *La Embajadora de la Canción de Antaño* (2000), EGREM.
- Miriam Ramos: *Por la Habana* (2000), Bis Music.
- Noel Nicola: *Dame mi Voz* (2000), Unicornio.
- Olga Guillot: *Faltaba Yo* (2001), Warner.
- Omara Portuondo/Chucho Valdés: *Palabras Desafíos* (1997), Nubenegra.
- Pablo Milanés: *Antología* (1997), Trop.
- *Orígenes* (1994), Spartacus.
- Pancho Amat: *De San Antonio a Maisí* (2002), Resistencia.
- Pedro Luis Ferrer: *Lo Mejor de...* (1995), Bis Music.
- Polito Ibáñez: *Para no Pensar* (2000), Unicornio.
- Rudy Calzado: *La Música Típica de Cuba* (2000), Connector.
- Santiago Feliú: *Futuro Inmediato*, (1999), Bis Music.

Sergio Vitier y Marta Valdés: *Nuestra Canción* (2000), Unicornio.  
 Silvio Rodríguez: *Días y Flores* (1999), BMG [1975].  
 — *Greatest Hits/Los Clásicos de Cuba I* (1991), Luaka Bop.  
 Toña La Negra: *40 Temas Originales* (2001), BMG Latin.  
 Vicente Feliú: *Colibrí* (2000), Bis Music.  
 Yusa: *Yusa* (2002), Tumi.

### **Danzón/Cha-cha-chá/Mambo**

Armando Garzón y Los Guanches: *Danzón con Descarga de Son* (1999), Corason.  
 Barbarito Diez: *Antología Cubana* (2001), Teca.  
 Cachao y su Típica Gigante: *Superdanzones* (1997), EGREM.  
 Damaso Pérez Prado: *40 Temas Originales* (2001), BMG Latin.  
 Diverse: *Cuban Danzon: Before There Was Jazz* (1999), Arhoolie.  
 — *Fiesta Cubana: Cha Cha Chá* (1991), Artex.  
 — *Fiesta Cubana: El Danzón* (1991), Artex.  
 Enrique Chia: *La Música De Ernesto Lecuona* (2001), Begui Records.  
 Frank Emilio Flynn: *Tribute to Ernesto Lecuona* (1997), Milan.  
 Orquesta Antonio M<sup>a</sup> Romeu: *Danzones* (1996), EGREM.

### **Jazz/Fusion (Kuba und USA)**

Afrocuban Jazz Project: *Afrocuban Jazz Project* (1999), Caribe Productions.  
 Arturo O'Farrill: *Blood Lines* (1999), Milestone.  
 Arturo Sandoval: *L.A. Meetings* (1989), CuBop.  
 Arturo Sandoval u.a.: *Jam Miami* (2000), Concord Picante.  
 Bebo Valdés: *El Arte Del Sabor: Bebo Valdés Trío Con Cachao y Patato* (2001), Lola Records.  
 Bobby Carcassés: *Jazz Timbero* (1998), Tumi Music.  
 César López: *Kubilete* (2000), Unicornio.  
 Casino de la Playa: *Cuban Originals* (2000), BMG.  
 Chano Pozo: *El Tambor de Cuba* (2001), Tumbao [3 CD].  
 Charlie Parker & Machito and his Orchestra: *The Latin Bird* (2001), High Definition Jazz.  
 Chico O'Farrill: *Cuban Blues: The Chico O'Farrill Sessions* (1998), Verve [1950].  
 Chucho Valdés: *Bele Bele en La Habana* (1998), Blue Note.  
 — *Briyumba Palo Congo* (1999), Blue Note.  
 Columna B.: *Enclave* (1998), Mas i Mas.  
 Cubanismo!: *Reencarnación* (1998), Hannibal.  
 Diverse: *Afro-Cuban Jazz Now* (2001), Blue Note.

- Dizzy Gillespie y Machito: *Afro-Cuban Jazz Moods* (1976), Pablo Records.
- El Greco y Top Secret: *El Greco y Top Secret* (1995), Caribe Productions.
- El Indio: *Nuevos Horizontes* (1999), Tamarindo.
- Emiliano Salvador: *Ayer y Hoy* (1994), Milan Latino.
- *Visión* (1995), EGREM.
- Ernán López-Nussa: *Figuraciones* (1994), Magic Music.
- *Habana Report* (2002), Unicornio.
- Ernán López-Nussa y artistas invitados: *From Havana to Rio* (2001), Bis Music.
- Frank Emilio Flynn y sus Amigos: *Barbarísimo* (1998), Milan Music.
- Gabriel Hernández: *Jazz a lo Cubano* (1994), Caribe.
- Gonzalo Rubalcaba: *Inner Voyage* (1999), Blue Note.
- *Live in Havana* (1995), Messidor.
- *Mi Gran Pasión* (1988), Messidor.
- *Supernova* (2001), Blue Note.
- Gran Afro Cuban Orchestra de Generoso Jiménez: *Generoso que Bueno Toca Usted* (2001), Termidor.
- Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC: *Vol. 1-4* (1998), EGREM.
- Habana Sax: *Brain Storm* (2003), EGREM.
- *Ultrasonido* (2001), EGREM.
- Irakere: *Irakere* (1974), EGREM.
- *Misa Negra* (1987), Messidor.
- *Yemayá* (1998), Blue Note.
- Irakere/Leo Brouwer. *Concierto, Teatro Karl Marx, Ciudad de La Habana, Septiembre 1978* (1978), EGREM.
- Jesús Alemany: *Cubanismo!* (1996), Rykodisc.
- Jorge Reyes: *Tributo a Chano Pozo* (1999), Bis Music.
- Juan Manuel Ceruto: *A Puerto Padre: Tributo A Emiliano Salvador* (2001), Unicornio.
- Julio Baretto Cuban Quartet: *Iyabó* (2000), Connector Music.
- Julio Padrón y Amigos: *Descarga Santa* (2000), Real Rhythm.
- Klimax: *Giraldo Piloto, Klimax and Friends* (2002), Cuba Chévere.
- Los Amigos: *Instrumentales Cubanos* (1992), EGREM.
- Manny Oquendo y su Conjunto Libre: *Manny Oquendo y su Conjunto Libre*. (2001), Edenways.
- Maraca y Otra Visión: *Habana Mía* (1998), Caribe Productions.
- *Tremenda Rumba* (2002), WEA.
- Mario Bauzá: *Tanga* (1992), Messidor.
- Mezcla: *Las Puertas Están Abiertas* (2001), JM Music.
- Omar Sosa: *Prietos* (2001), Skip.



- Orlando "Cachaíto" López: *Cachaíto* (2001), World Circuit.
- Paquito D'Rivera: *Habanera* (2000), Enja.
- *Portraits of Cuba* (1996), Chesky.
- Patato: *Patato the Legend of Cuban Percussion* (2002), Six Degrees Records.
- Ramón Valle Quintet: *Plays Ernesto Lecuona* (2002), ACT.
- Ray Barretto & New World Spirit: *Trancedance* (2001), EmArcy.
- Roberto Fonseca: *Elengó* (2001), EGREM.
- *Tiene que Ver* (1999), EGREM.
- Rubén Gonzalez: *Chanchullo* (2000), World Circuit.
- *Introducing...* (1997), World Circuit.
- Tata Güines/Angá: *Pasaporte* (1995), Enja.
- Temperamento: *En el Comienzo* (1998), EGREM.
- The Conga Kings: *Jazz Descargas* (2001), Chesky.
- Tony Martinez: *La Habana Vive* (1998), Blue Jackel.
- Tony Pérez: *From Enchantment and Timba...to Full Force Jazz* (2001), Pimienta Records.
- Tumbao All Stars: *Tumbao All Stars* (1997), Tumbao Cuban Classics.

### Rock/Pop/Hip-Hop

- Agonizer: *Bless the Innocence* (2000), EGREM.
- Amaury Gutierrez: *Piedras y Flores* (2001), Universal.
- Athanai: *Séptimo Cielo* (1997), Sonoland.
- Cosa Nostra: *Invisible Bridges* (1999), EGREM.
- Diverse: *Cuba: Rock, Pop Joven* (1998), Artcolor.
- *Cuban Hip-hop All Stars* (2001), Next Music.
- *Cubanos en la Red* (1997), Cara Osmel.
- *Hora de Abrir los Ojos: Rap Cubano* (1998), Anicel.
- *Rockeros: Saliendo a Flote Vol. I* (1996), EGREM.
- Edesio: *Black Angel* (1999), Stella.
- Eléense: *Sin Mirar Atrás* (1999), EGREM.
- Extraño Corazón: *Solitario* (1997), EGREM.
- Frecuencia Mod: *Sentidos Próximos* (1994), Bis Music.
- Garaje H.: *Al Duro y sin Guante* (1999), PM Records.
- Habana Abierta: *Habana Abierta* (1997), BMG.
- Habana: *Puertas que se Abrirán* (1996), Verso Records.
- Kamara Gamma: *Pretensions* (2000), EGREM.
- Kelvis Ochoa: *Kelvis* (2002), Sony.
- Laronte: *Laronte* (2002), EGREM.

- Leyanis López: *Mi Corazón y Yo* (2002), Lusafrica.  
 Los Zafiros: *Bossa Cuba* (1999), World Circuit.  
 Lucha Almada: *Vendiéndolo Todo* (1995), Bis Music.  
 Moneda Dura: *Cuando Duerme la Habana* (1999), EGREM.  
 Nilo MC: *Guajiro del Asfalto* (2002), Chewaka/Virgin.  
 Obsesión: *Un Montón de Cosas* (2000), EGREM.  
 Orishas: *A lo Cubano* (1999), EMI.  
 — *Emigrante* (2002), EMI  
 Primera Base: *Igual Que Tú* (1997), Caribe Productions.  
 Raúl Torres: *Ala de Luz* (1998), Milan.  
 Ronald Rubinel: *Barrio Cubano – Rap de Cuba* (2001), Sonodisc.  
 S.B.S.: *Guacha y Guaracha* (2000), Ahi Namá.  
 — *Mami, Dame Carne* (1998), Magic Music.  
 Sin Palabras: *House of Drums* (1998), Piranha.  
 — *Orisha Dreams* (1999), Globe Music.  
 Síntesis: *Ancestros II* (1993), Artcolor.  
 — *Habana a Flor de Piel* (2001), VELAS.  
 — *Orishas* (1998), Milan Latino.  
 Superavit: *Verde Melón* (1997), RTV Comercial.  
 Trío HEL: *Agüita de Coco* (2000), Bis Music.  
 Viento Solar: *Memorias de Iván Fariñas* (1999), EGREM.  
 Vocal Sampling: *Cambio de Tiempo* (2001), Universal.  
 Xiomara Alfaro: *Cuban Originals* (2000), BMG.  
 Zeus: *Hijos de San Lázaro* (2000), Chip Records.

### **Salsa/Timba (siehe auch USA)**

- Aramis Galindo: *Esto Tiene Cohimbre* (2002), Cuba Chévere.  
 Arte Mixto: *Sin Chisme* (2001), Ahi Namá.  
 Bamboleo: *Ya no Hace Falta* (1999), Ahi Namá.  
 — *Yo No Me Parezco a Nadie* (1998), Ahi Namá.  
 Cesar Pedroso: *Pupy, y los que Son, Son* (2001), Termidor.  
 Chispa y Los Cómplices: *¿Qué le Pasa a Mi Negra?* (2002), Cuba Chévere.  
 D'talle: *De la Salsa Cubana* (2000), Bis Music  
 David Calzado & La Charanga Habanera: *Hey, You, Loca!* (1994), Magic Music.  
 — *Pa'que se Entere La Habana* (1996), Magic Music.  
 — *Tremendo Delirio* (1997), Magic Music.  
 Diverse: *Cuba – El Camino de la Salsa* (1995), World Network.  
 — *Salsa Cubana: Sonido Original de Cuba Vol.1-4* (1995), Bis Music.

- Havana Casino: *El Espíritu de La Habana* (2000), Bis Music.
- Issac Delgado: *Malecón* (2001), Happy Hour Records.
- *La Primera Noche* (1998), RMM.
- *La Vida es un Carnaval* (1998), Sony Music.
- José Luis Cortés “El Tosco”: *La Bruja* (1995), Caribe Productions.
- *La que Manda* (1994), Caribe Productions.
- Juan Formell y Los Van Van: *Permiso que Llegó Van Van: Van Van Is Here* (1999), Havana caliente.
- *Te Pone la Cabeza Mala* (1997), Caribe Productions.
- *The Best of Los Van Van* (1999), Hemisphere.
- Klimax: *Juego de Manos* (1999), Eurotropical.
- *Oye Como Va* (2000), Eurotropical.
- La Raza: *Apriétame y Provócame* (2000), EGREM.
- Las Cecílias de Cuba: *¿De Qué Te Quejas?* (1997), Real Rhythm.
- Manolín, El Médico de la Salsa: *De Buena Fe* (1995), Caribe Productions.
- *Grandes Exitos* (1996), Caribe Productions.
- Mayte: *Como Una Fiera* (1999), EGREM.
- Moncada: *No Puedo Ser Diferente* (1995), Declic.
- NG La Banda: *Baila Conmigo* (2001), Promusic.
- *Simplemente lo Mejor de...* (1994), Caribe Productions.
- Osdalgia: *La Culebra* (1999), Lusafrica.
- *Mi Armonía* (2001), Lusafrica.
- Paulito F.G. *Con la Conciencia Tranquila* (1997), Nueva Fania.
- Paulito F.G. y la Elite. *Una vez más... por amor* (2000), EGREM.
- Rolando Y Su Dan Den. *Ven A Mí* (2001), Lideres/Universal.
- Son Candela. *Llega, Pero No Te Pases* (2000), Cuba Chévere.
- Tito Gomez. *Las Páginas De Mi Vida* (2001), Musical Productions.

### **Kunstmusik/Elektroakustik/Filmmusik**

- Andrés Alén: *Pianoforte* (2000), Unicornio.
- Antonio Carbonell u.a.: *Cervantes, Cuatro Pianos* (1999), Bis Music.
- Ars Longa: *Música Sacra en La Habana Colonial* (1999), Oficina del Historiador de La Habana.
- Camerata Romeu: *Cuba Mía* (2002), Bis Music.
- *La Bella Cubana* (1997), EGREM.
- Digna Guerra y el Coro Entrevoques: *Una Manera Mejor* (2002), Unicornio.
- Diverse: *Homenaje a Harold Gramatges* (1997), Magic Music.
- *La Obra Guitarrística de Leo Brouwer (Vol. I-VII)* (2000), EGREM.

- *Métamorfosis – Compositores Cubanos de Música Electroacústica* (2001), EGREM.
- *Temas del Cine Cubano* (1993), EGREM.
- Dúo Promúsica (José María Vitier y Andrés Alén): *Miradas Furtivas* (2000), Unicornio.
- Edesio Alejandro: *Cubatronix* (2003), EGREM.
- Edesio Alejandro y la Orquesta Mágica de la Habana: *Hacerse el Sueco* (2000), EGREM [Filmmusik].
- Esteban Salas: *Les Grandes Heures del Baroque Cúbain* (1996), Jade.
- José María Vitier: *Antología de Música para Cine No.1* (1994), EGREM.
- *Melodías para el Cine* (2000), Bis Music.
- *Misa Cubana a la Virgen de la Caridad de El Cobre* (2000), EGREM.
- Juan Blanco: *Música Electroacustica* (o.J.), EGREM [LP].
- La Banda Municipal de Santiago de Cuba: *La Banda Municipal de Santiago de Cuba* (1999), Buda.
- Leo Brouwer: *De Bach a los Beatles* (2001), EGREM [1981].
- Lucía Huerco: *Sinfonía Hemingway* (1996), Bis Music.
- Manuel Barrueco: *¡Cuba!* (1999), EMI.
- Orquesta del Gran Teatro de La Habana/Orquesta Sinfónica Nacional/Sergio Vitier: *Concierto Habanero* (2000), Bis Music.
- Orquesta Sinfónica Nacional: *Clásicos Cubanos* (2000), EGREM.
- Rachid López: *Trovarroco* (2000), Bis Music.
- Russel Brazzel: *Kubanische Musik des 20. Jahrhunderts* (Brouwer, Ardevol, Galan u.a.) (1992), Centaur.
- Sergio Vitier: *Travesía* (2000), Bis Music.
- Sergio Vitier y el Grupo Oru: *Homenajes* (1998), Bis Music.

### **Kubanische Musik in den USA, Europa, Japan<sup>2</sup>**

- Celia Cruz: *La Negra Tiene Tumbao* (2002), Sony.
- Charanga 76: *Encore* (1977), TR Records [LP].
- Cubismo: *Cubismo* (2000), Irma [Kroatien].
- Diverse: *Nu Yorica! Culture clash in New York City: Experiments in Latin music 1970-77* (1996), Soul Jazz Records.
- *Rarezas En Una Cesta: Los Años 60 y 70* (2001), Cesta.
- El Septeto: *Somos el Septeto 1991-1993* (1993), Mipu [Finnland].
- Fania All Stars: *Live At The Cheetah - Digitally Remastered* (1972), Fania.
- *with Celia Cruz* (1998), third.
- *with Hecor Lavoe* (1998), third.

---

<sup>2</sup> USA, wenn nicht anders bezeichnet.

- Gloria Estefan: *Alma Caribeña* (2000), Sony.
- *Destiny* (1996), Sony.
- *Mi Tierra* (1993), Epic/Sony Music.
- Hansel y Raúl: *100% Cubano* (2000), Copacabana.
- *La Magia de Hansel y Raúl* (1986), RCA International.
- Irazú: *Big Band Cuba* (2000), EMI.
- Jere Laukkanen: *Finnish Afro-Cuban Jazz Orchestra* (2001), Naxos.
- Joe Quijano Y Su Conjunto: *Rarezas En Una Cesta: Los Años 60 Y 70* (2001), Cesta.
- Marc Alban Lotz: *Lotz of Music: Blues for Yemayá* (1998), Via Records [Niederlande].
- Miami Sound Machine: *Primitive Love* (1985), CBS-Epic.
- *Renacer* (1977), Audiofon [LP].
- Olavi Virta: *Kootut levyt 4: 1948-58* (1958), Fazer Musiikki [LP] [Finnland].
- Orquesta de la Luz: *Feliz Xmas* (2001), BMG [Japan].
- *Salsa no Tiene Frontera* (1996), Ariola [Japan].
- Orquesta del Sol: *Carcajada* (2002), King Records [Japan].
- *Rumba* (1995), Victor [Japan].
- Orquesta Sakamoto Del Japon: *En El Chateau Madrid* (1968), Alegre [LP].
- Polito Vega: *Canta Para Ti* (1967), Fania [LP].
- Roberto Rodríguez: *El Danzón de Moises* (2002), TZADIK.
- Sacy Sand (Rolf Sandqvist): *Frenesi* (1957), His Masters Voice [LP] [Finnland].
- Salsa Swingoza: *Swin'Pa'Gozar* (2002), Poch [Japan].
- Salsamania: *Ritmo Polar* (1993), Amigo [Finnland].
- Son Entero: *¡Que Meneo!* (2000), Helikopter [Schweden].
- Willy Chirino: *Afro-Disiac* (2001), Latinum Music.
- *Cuba Libre* (1998), Sony.
- *One Man Alone* (1974), GEMA [LP].

### Internationale Projekte mit kubanischen Musikern

- Bill Laswell: *Imaginary Cuba* (1999), Wicklow/BMG [Kuba/USA].
- Bob Neuwirth/José María Vitier: *Havanna Midnight* (1999) [Kuba/USA].
- Charlie Haden/Gonzalo Rubalcaba: *Nocturne* (2001), Verve/Polygram [Kuba/USA].
- Compañía María Serrano (Ramón Valle/José Luis Montón): *Ritmo* (2000), Skip [Kuba/Spanien].
- Diverse: *Los Afro-Salseros de Senegal en La Habana* (2002), Popular African Music.
- Enrique Navarro/Rotterdam Conservatory Charanga Orchestra: *Cuba: The Charanga* (1997), Nimbus.
- Guitarras y Trovadores: *Papa Ogun* (2000), EGREM [Kuba/Finnland].
- Hans Koch, Martin Schütz, Fredy Studer: *Fidel* (2001) [Schweiz/Kuba].

- Jane Bunett: *Alma de Santiago* (2000), EFA [Kuba/Kanada].
- *Cuban Odyssey* (2003), Blue Note [Kuba/Kanada].
- *Ritmo + Soul* (2000), Blue Note [Kuba/Kanada].
- Klazzbrothers meets Cubapercussion: *Face to Face – Classic meets Cuba* (2002), Sony [Deutschland/Kuba].
- Marc Ribot y Los Cubanos Postizos: *Muy Divertido* (2000), Atlantic [Kuba/USA].
- Marta Valdés/Chano Domínguez: *Tú No Sospechas* (2000), Colección el europeo [Kuba/Spanien].
- Nicolas Menheim & Le Super Sabador: *Comandante Ché Guevara* (2002), Popular African Music [Senegal].
- Nueva Manteca: *Varadero Blues* (1999) [Kuba/Niederlande].
- P 18: *Electropica* (2002), Exil [Kuba/Frankreich].
- Papa Noel/Papa Oviedo: *Bana Congo* (2002), Tumi [Kuba/Kongo].
- Roberto Blanco/Luis Frank y su Traditional Habana: *Christmas in Cuba* (1999), Emarcy [Kuba/Deutschland].
- Roy Hargrove's Crisol: *Habana* (1998), Verve.
- Ry Cooder/Manuel Galbán: *Mambo Sinuendo* (2003), Perro Verde [Kuba/USA].
- Stephan Kurmann Strings/Los Muñequitos de Matanzas: *Live Together* (2002), Divox.
- Up, Bustle and Out (with Richard Egües): *Master Sessions 1* (2000) [Kuba/Großbritannien].

Quelle und Herkunft der Lieder waren leider nicht in allen Fällen ausfindig zu machen.

### **Filme zu kubanischer Musik (Auswahl)**

La Cuba mía (Spanien) 2003.  
La última rumba de Papa Montero (Kuba) 2001.  
Spirits of Havanna (Kanada) 2001.  
Cuba Son (Frankreich) 2001.  
Cuban fire (Italien) 2001.  
Cómo se forma una rumba (USA) 2001.  
Cuba – Wiege des Latin Jazz (Deutschland) 2000.  
For love and honor: The Arturo Sandoval story (USA) 2000.  
Van Van: La película (Argentinien/Kuba) 2000.  
Cuba feliz (Frankreich/Kuba) 2000.  
Calle 54 (Spanien/Frankreich) 2000.  
Techno Salsa (Deutschland) 2000.  
Buena Vista Social Club (Deutschland) 1999.  
Lágrimas Negras (Niederlande) 1997.  
A Night in Havanna/Dizzy Gillespie (USA) 1988.  
Música de ayer, de hoy, de siempre (Kuba) 1983.  
Como quiera canto yo (Kuba) 1979.





## Rhythmus-Muster

**Cinquillo cubano:** rhythmische Figur, charakteristisch für den → *danzón*. Bestehend aus → *cinquillo* und vier gleich langen Schlägen:

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
X		X	X		X	X		X		X		X		X	

**Clave:** Von den → *claves* gespieltes ostinates Rhythmusmuster verschiedener kubanischer Musikgattungen. Von diesem Muster gibt es verschiedene Varianten, von denen die *clave del son* und die *clave de la rumba* die geläufigsten sind. Die *clave del son* besteht aus dem → *tresillo* (zweiter Takt im Notenbeispiel) sowie zwei weiteren, gleich langen Schlägen. Die beiden Takte werden heute meist in der im Notenbeispiel abgedruckten Reihenfolge gespielt. Dagegen fällt bei der *clave de la rumba* der dritte Schlag des ersten Taktes statt auf Zählzeit Sieben auf Zählzeit Acht.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
		X		X				X			X			X	

Clave del son

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
		X		X				X			X			X	

Clave de la rumba

**Contradanza:** Salontanz des 19. Jahrhunderts, eigentlich *contradanza habanera*, oder nur → *habanera*. Charakteristisch ist der Rhythmus aus einer punktierten Achtel-, einer Sechzehntel- und zwei Achtel-Noten.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
X			X	X		X		X			X	X		X	

**Tumbao:** In der kubanischen Populärmusik Bezeichnung für die rhythmischen Muster von u.a. → *conga* und Bass. Besonders charakteristisch ist der *tumbao* des Basses beim → *son*, bei dem die Töne jeweils vor den eigentlichen Schlag vorgezogen werden. Dies ist auch das typische Bass-Pattern der meisten → *salsa*-Stücke.

1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
			X			X					X			X	

## **Autorinnen und Autoren**

**Acosta**, Leonardo (1933). Schriftsteller, Musiker und Journalist, Havanna. Ex-Mitglied der “Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC”. Veröffentlicht seit Jahrzehnten Artikel und Bücher zu allen Themen der kubanischen Musik, mit dem Schwerpunkt Jazz.

**Bimberg**, Guido (1954). Prof. Dr. phil. habil., Musikwissenschaftler und Hochschullehrer, Vorstands- und Aufsichtsratsmitglied mehrerer Wissenschafts- und Entertainment-Unternehmen. Verfasser von mehr als 20 Büchern sowie mehr als 300 Aufsätzen in wissenschaftlichen Zeitschriften, Sammelbänden etc. zu Themen der Musik. Präsidiumsmitglied der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft.

**Cañizares**, Dulcila (1936). Musikjournalistin, Schriftstellerin, Dichterin. Langjährige Mitarbeiterin der Verlage “Arte y Literatura”, “Ámbito” und “Letras Cubanas”. Veröffentlichte acht Gedichtbände sowie Artikel und Bücher zu klassischer und populärer kubanischer Musik.

**Casanella**, Liliana (1965). Literatur- und Sprachwissenschaftlerin mit dem Spezialgebiet kubanische Literatur. Mitarbeiterin des Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) in Havanna. Forschungsschwerpunkt: Analyse von Texten der kubanischen Populärmusik. Veröffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften in Kuba.

**Casanova**, Ana (1959). Musikwissenschaftlerin. Tätig am Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Mitarbeit am zweibändigen Werk *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba*. Veröffentlichungen zu verschiedenen Aspekten der kubanischen Musik.

**Cornelius**, Steven (1952). Perkussionist und Musikethnologe. Associate Professor an der Bowling Green State University in Ohio. Forschungsgebiete: Musik der Karibik und Westafrikas. Veröffentlicht Bücher und Artikel in Fachzeitschriften (*Latin American Music Review*; *Percussive Notes*). Als Perkussionist in zahlreichen

Ensembles tätig, u.a. Aufnahmen für die "Deutsche Grammophon".

**Díaz, Clara** (1956). Musikwissenschaftlerin. Seit 1981 tätig am Museo Nacional de la Música Cubana (Nationalmuseum für Musik). Veröffentlichungen zur kubanischen Musik, vor allem zur *Nueva Trova* und deren wichtigsten Sängern. 1996 erhielt sie den "Premio Nacional de Musicología Argeliers León" (Nationalpreis für Musikwissenschaft).

**DJ Wichy** (1981). DJ in verschiedenen Klubs in Havanna.

**Domínguez Benejam, Yarelis** (1971). Musikwissenschaftlerin am Museo Nacional de la Música Cubana (Nationalmuseum für Musik) in Havanna. Unterrichtet Harmonielehre am Musikkonservatorium "Amadeo Roldán".

**Dos Santos, José** (1947). Politikwissenschaftler und Journalist, Vizepräsident der Unión de Periodistas y Escritores de Cuba (UPEC) in Havanna. Zuvor Korrespondent für *Prensa Latina* in der DDR und in der Bundesrepublik Deutschland. Seit 30 Jahren Jazzfan. Schreibt Artikel und Bücher über kubanischen Jazz und macht Sendungen für Radio und Fernsehen.

**Eli Rodríguez, Victoria** (1945). Musikwissenschaftlerin. Tätig am Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) und am Instituto Superior de Arte in den Bereichen Historiographie, Musikethnologie und Instrumentenkunde. Leiterin einer Arbeitsgruppe des CIDMUC, die 1997 das zweibändige Werk *Instrumentos de la música folclórico-popular de Cuba* herausgab. Derzeit Mitarbeiterin am 12-bändigen *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, das von der spanischen Autorenvereinigung SGAE herausgegeben wird.

**Eßer, Torsten** (1966). Politologe, Geograph, Romanist. Arbeitet als Redakteur und freier Journalist in Köln. Langjähriger Mitarbeiter der Lateinamerikazeitschrift *Matices*. Beiträge und Rezensionen zur Musik Kubas und Lateinamerikas in Büchern, Zeitschriften und im Radio ("Elektroakustische Musik in Kuba", WDR3,

30 Min.). Autor und Produzent des 90-minütigen Dokumentarfilms "Cuba – Wiege des Latin Jazz" (WDR 2000).

**Fernández, Raúl** (1945). Ph.D., Professor of Social Sciences an der University of California at Irvine. Lehrveranstaltungen zur Wirtschaft und Kultur Lateinamerikas. Arbeitet als Berater des Smithsonian Instituts in Washington, D.C. Von 1993 bis 1997 Mitarbeiter im Smithsonian's Jazz Oral History Program. Zuletzt Kurator der Ausstellung "Latin Jazz: la combinación perfecta". Zahlreiche Veröffentlichungen zu kubanischer Musik in den USA.

**Frölicher, Patrick** (1974). Musiker und Musikethnologe, M.A. mit einer Magisterarbeit zum Thema "Somos Cubanos – zur Konstruktion nationaler Identität in der kubanischen Populärmusik" (2002). Verschiedene Veröffentlichungen zu Populärmusik Kubas und der Karibik.

**Giro, Radamés** (1940). Gitarrist und Musikwissenschaftler. Leiter der Abteilung "Musik" des staatlichen Verlags Editorial Letras Cubanas in Havanna. Seit 1998 Zusammenarbeit mit der US-amerikanischen Smithsonian Foundation. Veröffentlichte zahlreiche Bücher und Artikel zu verschiedenen Bereichen der kubanischen Musik.

**González, Liliana** (1974). Musikwissenschaftlerin. Lehrt musikalische Analyse am Instituto Superior de Arte in Havanna. Mitarbeiterin des Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) und der Musikabteilung der Casa de las Américas, dort als Redakteurin des *Boletín Música*.

**González, Neris** (1974). Musikwissenschaftlerin. Tätig am Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Verschiedene Zeitschriftenartikel zur zeitgenössischen Tanzmusik in Kuba.

**Hernández, Grizel** (1957). Musikwissenschaftlerin. Lehrerin am Instituto Superior de Arte und Leiterin der Abteilung Entwicklung (Desarrollo) des Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC). Arbeitsgebiete u.a.: Musikpädagogik und Musiktheorie. Veranstalterin verschiedener Fachkonferenzen, Ver-

öffentlichungen in verschiedenen Zeitschriften in Kuba und im Ausland.

**Hoffmann, Bert** (1966). Politikwissenschaftler am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin. Veröffentlichungen zu Politik und Wirtschaft Kubas und Lateinamerikas. e-mail: [berthoff@zedat.fu-berlin.de](mailto:berthoff@zedat.fu-berlin.de); Homepage: [www.berthoffmann.de](http://www.berthoffmann.de).

**Hosokawa, Shuhei** (1955). Musikwissenschaftler. Assistenzprofessor an der Technischen Hochschule Tokyo, Fachbereich Musik als soziale Kultur. Forschungsschwerpunkt: Musik als Massenkultur. Veröffentlichungen zur japanischen u.a. Populärmusik, lateinamerikanischer Musik in Japan, Karaoke sowie dem Einfluss der Technologie auf die Musik.

**Linares, María Teresa** (1920). Musikwissenschaftlerin. Bis 1997 Direktorin des Museo Nacional de la Música Cubana (Nationalmuseum für Musik) in Havanna. Emeritierte Lehrerin des Instituto Superior de Arte, Autorin des Standardwerkes *La Música y el Pueblo* (1974). Zahlreiche Veröffentlichungen zur kubanischen Musik und ihrer spanischen Herkunft.

**Martínez Rodríguez, Raúl** (1937). Musikwissenschaftler am Museo Nacional de la Música Cubana (Nationalmuseum für Musik) in Havanna. Autor zahlreicher Musikerbiographien u.a. von Benny Moré.

**Orovio, Helio** (1938). Musikwissenschaftler und Schriftsteller, Havanna. Berater für Musikprogramme beim kubanischen Fernsehen, Autor des *Lexikons der kubanischen Musik* (3. Aufl. in Vorbereitung) und vieler weiterer Werke zur kubanischen Musik. Veröffentlichung mehrerer Gedichtbände.

**Orozco, Danilo** (1944). Musikwissenschaftler. 1987 Promotion an der Humboldt-Universität Berlin (Ost) mit der Arbeit "Der Son: Musikprozesse und Kategorie als Komponenten nationaler Identität Kubas". Tätig u.a. am Instituto de la Música Odilio Urfé in Havanna. Zahlreiche Veröffentlichungen zu verschiedenen Aspekten der kubanischen Musik.

- Rautiainen**, Tarja (1966). Ethnomusikologin an der Universität von Tampere, Finnland, Abteilung Musikanthropologie. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der Populärmusik und Musik der Karibik. Verschiedene Veröffentlichungen über kubanischen *bolero* und die Rezeption lateinamerikanischer Musik in der finnischen Populärmusik.
- Ross González**, Iliana (1976). Pianistin und Musikwissenschaftlerin. Lehrt musikalische Analyse am Instituto Superior de Arte in Havanna.
- Van de Noort**, Ernestina (1963). Romanistin, Übersetzerin und freie Journalistin in Amsterdam. Publiziert regelmäßig Artikel über lateinamerikanische und kubanische Musik, u.a. in der niederländischen Zeitschrift *Oye Listen* und organisiert Festivals und Workshops zu kubanischer Musik und Kultur. Übersetzte viele Filme über kubanische Musik ins Niederländische (u.a. über Ignacio Piñeiro und Benny Moré).
- Vilar**, Laura (1957). Musikwissenschaftlerin. Von 1982-1998 Mitarbeiterin am Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC) tätig. Heute Direktorin des Centro de Documentación e Información del Sonido der Abdala-Studios und Direktorin der Musikzeitschrift *Clave* des Instituto Cubano de la Música.
- Vinueza**, María Elena (1959). Geboren in Ecuador, lebt seit 1962 in Kuba. Musikwissenschaftlerin. Direktorin der Musikabteilung der Casa de las Américas und Professorin an der musikwissenschaftlichen Abteilung des Instituto Superior de Arte. Promoviert derzeit über den "Beitrag der Bantú zur Musikkultur Kubas". Trägerin des Preises für Musikwissenschaft der Casa de las Américas (1986) für ihr Buch *Presencia arará en la música folklórica de Matanzas*. Mitarbeit bei verschiedenen CD-Editionen zur afrokubanischen Musik.
- Wentrup**, Joe (**Joero 1008**) (1966). Geboren in Arnsberg, wohnhaft in Kuba. Produziert kubanische Musikgruppen (u.a. die Hiphop-Gruppe "Madera Limpia"). Regisseur und Autor eines Kurzfilms über kubanische Rapper: "Más voltaje, más volumen" (1999).





## Personenregister

(*kursiv* = Gruppennamen; **fett** = Haupteintrag)

### A

- Acosta, Estrella 511  
 Acosta, Leonardo 40, 69, 250, 253, 416, 435, 437, 441  
 Adans, Salvador 234  
*Afrocuba* 269, 291, 319, 443  
*Agrupación Folklórica de Matanzas* 128  
 Aguabella, Francisco 440  
 Albers, Hans 466  
*Alberto y Su Charanga* 505  
 Alejandro, Edesio 317, 371, **373ff.**, 399, 402, 423f.  
 Alejandro, Silvio 268  
*Aleksei Apostol's Brass Band* 500  
 Alén, Olavo 81, 494, 496  
 Alexander, Peter 477  
 Alfonso, Carlos 315, **325ff.**  
 Alfonso, Gerardo 267, 318  
 Alfonso, Octavio "Tata" 246  
*Almas Vertiginosas* 44, 311  
 Alonso, Alicia 35  
 Alonso, Mercedes 128  
 Alonso, Pacho 178, 303  
 Alsmann, Götz 459f., 467, **477ff.**  
*Alta Tensión* 45  
 Altery, Maite 479  
*Alto Mando* 45  
*Alto y Bajo* 359  
 Alvarenga, Oneyda 127  
 Álvarez, Adalberto 52, 179, **185ff.**, 333, 335, 341, 504, 513  
 Álvarez, Águeda **118**  
 Álvarez, Calixto 397, 423  
 Álvarez, David 227  
 Álvarez, Guillermo 280  
 Álvarez, Paulina 236  
 Álvarez Sanabria, Carlos 401  
 Amador, Efraín 147, 399f.  
 Amat, Pancho 186  
 Anckermann, Carlos 387  
 Anckermann, Jorge 206, 235, 245  
 Angulo, Héctor 397, 399  
*Anónimo Consejo* 355  
 Aparicio, Evaristo 128  
 Arcaño, Antonio 174, 247, 250, 254  
*Arcaño y sus Maravillas* 247  
 Ardevol, José **394**, 399, **405ff.**, 420, 489, 546  
 Arizti, Cecilia 385  
 Arizti, Fernando 386  
 Arnaz, Desi 484  
 Armenteros, Alfredo "Chocolate" 282  
 Armstrong, Louis 436  
 Arrondo, Juan 237  
*Arte Vivo* 314  
 Ary, Jacques 479  
 Asencio, Gonzalo "Tío Tom" 125, 128  
*Azúcar Negra* 180

## B

Bach, Johann Sebastian 261, 402, 496, 514  
 Ballagas, Patricio 200, 202, 203ff., 208, 234  
*Ballet Nacional de Cuba* 38, **396**, 401, 408  
*Bamboleo* 180, 293, 334, 344  
 Banderas, Pepe 204f., 208, 234  
 Barnet, Miguel 491  
 Barreto, Emilio 275  
 Barreto, Guillermo 132, 134, 292, 294  
 Barretto, Ray 454  
 Barroso, Sergio 397  
 Batista, Fulgencio 35ff., 407, 428  
 Bauzá, Mario 173, 271, 278, 282f., 438, 453, 524  
 Beauregard, Abel 275  
 Becquer, Fernando 268  
 Bechet, Sidney 436  
 Bega, Lou 64  
 Belafonte, Harry 63, 470  
 Bequé, Angelita 205  
 Béquer, Isabel "La profunda" 209f.  
 Berg, Jörg Maria 469  
 Berroa, Ignacio 291, 455  
 Berry, Chuck 307  
 Betancourt, Joaquín 180  
 Biermann, Wolf 473  
 Bimberg, Guido 494ff.  
 Blades, Rubén 188, 442, 473  
 Blakey, Art 278, 283  
 Blanca, Augusto 177  
 Blanck, Hubert de 388, 395  
 Blanck, Olga de 395  
 Blanco, Juan 36f., 39, 41, 132, 372, 375f., 397ff., 402, **420ff.**, **427ff.**, 489, 496, 546  
 Blanco, Juan Marcos 399, 423ff.

Blez, Emiliano 205, 232ff., 241  
 Blois, Tony 252  
 Bobo, Willie 453  
 Borbolla, Carlo 395  
 Borbón, Mercedes 205  
 Borromeo, Carlos 161  
 Bosch, Rob van den 513  
 Bousquet, José Domingo 386  
 Bravo, Luis 311  
 Brindis de Salas, Claudio 386, 495  
 Brouwer, Leo 39, 266, 289f., **396ff.**, 402, 423, 489, 546  
*Buena Vista Social Club* 11f., 66f., 69, 147, 303, 330, 365, 377, 410, 443, 459, 472, 474, 505, 510, 534ff.  
 Buhlan, Bully 478  
 Burke, Elena 181, 240, 266, 510  
*Bye-Ya* 514

## C

Caballero, Alejandro 267  
 Caballero, Ihosvany 267  
 Cabrera, Leonor 293  
*Cachibache* 267  
*Cal Tjader Quintet* 254, 283, 440  
 Calderón de la Barca, Pedro 140f.  
 Calles, Oscar 275  
 Calloway, Cab 436f., 453  
 Camero, Cándido 128, **440**  
 Cámara, Juan Antonio 394  
 Camacho, Nicolás 198, 232  
 Campos Martínez, Javier 514  
 Cano, Diego 268  
 Caño, Tony 303  
 Carbonell, Luis 261  
 Carcassés, Roberto "Bobby" 43, **287ff.**, 291, 293, 298  
*Carlos Manuel y su Clan* 181

- Carpentier, Alejo **83ff.**, 243f., 252, 381f., 385, 420f., 427, 429, 468, 489, 495, 510
- Carrillo, Isolina 238
- Carroll, René 479, 485f.
- Carvajal Gómez, Ailem 426, 515
- Castellanos, Ernesto Juan 61
- Castellanos, Tania 69
- Castilla, Pedro 380
- Castillo Moreno, Francisco 197
- Castro, Fernando 251
- Castro, Fidel 14, **20ff.**, 25f., 30, 33, 39, 41, 46f., 50f., 54f., 57, **61ff.**, 68, 151, 260, 329, 408, 428f., 487f., 490
- Castro, Raúl 26, 28, 56
- Celibidache, Sergio 252
- Cervantes, Ignacio 34, **198f.**, 274, **385f.**, 390, 546
- Cervantes, Leopoldo 246
- Céspedes, Carlos Manuel de 197
- C.H.A.* 505
- Chanan, Michael 536
- Chappotín, Miguel 128
- Charanga Forever* 334
- Charanga Holandesa* 511
- Chrutschow, Nikita 490
- Chrysander, Friedrich 77
- Clerch, Joaquín 400
- Cole, Nat "King" 236, 416, 440, 478
- Colombo, Adolfo 234
- Collazo, Bobby 238, 242, 249
- Collazo, Fernando 236
- Collazo, Julio 128, 445, **447ff.**
- Collette, Buddy 453
- Comedian Harmonists* 463f.
- Como, Perry 481
- Conjunto de Clave y Guaguancó* 128
- Conjunto Folklórico Nacional de Cuba* 401, 443
- Cooder, Ry 12, 539, 541, 545
- Copland, Aaron 247, 405
- Coro Polifónico Nacional* 396
- Corona Raimundo, Manuel 200, **203**, 205, 208
- Cortés, José Luis "El Tosco" 58, 291, 294, **334f.**, 339, 347, 536
- Cosa Nostra* 45
- Covarrubias, Francisco 388
- Crespo, Bartolomé José 388
- Cruz, Celia 47, 190, 237, 255, 348, 442, 473, 504
- Cruz, Luis de la 322
- Cuarteto del Rey* 261
- Cuarteto Llopiz Dulzaidés* 307
- Cuatro Gatos* 267
- Cubanismo* 544
- CuBop City Big Band* 514
- Cuellar Vizcaíno, Manuel 249
- Cueto, Rafael 208f.
- Cueva, Julio 275
- Cugat, Xavier 174f., 251, **437f.**, 479f., 484, 524
- Curbelo, José 453
- D
- Daly, Mario 317
- DanDen* 508
- Danny Lozada y la Timba Cubana* 334
- Davis, Miles 283
- Delfín, Eusebio **206f.**, 234, 241, 540
- Delgado, Frank 267
- Delgado, Issac 180, 298, 302, 333ff., **347ff.**, 511, 513, 443
- Delia y su Tumbao* 511
- Desvernine, Pablo 386
- Díaz, Angel 240, 242
- Díaz, Aniceto **246**, 550

Díaz, Jesús 56  
 Díaz Albertini, Rafael 386  
 Díaz Ayala, Cristóbal 276  
 Díaz Cartaya, Agustín 69  
 Díaz de Comas, Vicente 139  
 Díaz Pimienta, Alexis 147f.  
 Diddley, Bo 455  
 Dietrich, Wolf 471  
 Díez, Barbarito 174, 242, 510  
 Díez Nieto, Alfredo 395  
*Dino y Freddy* 310  
 DJ Hell 370  
 DJ Joy 369f., 372  
 DJ Wichy 370, 372  
 Domínguez, Manuel 540  
 Domino, Fats 307, 455  
 Don Azpiázú 173, 275, 462, 522  
*Don Azpiazu's Havana Casino Orchestra* 436  
 Doroteo, José "Pachencho" 246  
 Dorsey, Tommy 236, 436  
 Dr. Motte 370  
 Drake, José 118  
 Duarte, Ernesto 247, 256  
 Duchesne Cuzán, Manuel 37, 397  
*Duo Alhambra* 540  
 Dylan, Bob 48f., 329

E

Ebert, Traude 493  
 Ebstein, Katja 461  
 Edelmann, Juan Federico 198  
 Egües, Rembert 401f.  
 Egües, Richard **256**, 371  
*Elévense* 322  
 Eli, Victoria 69, 220, 318, 333, 494, 496  
 Ellington, Duke 282, 437, 467, 483

Elsner, Jürgen 494  
 Embales, Carlos 505  
 Enzensberger, Hans Magnus 51, 491  
 Escalante, Pucho 282  
 Espinel, Vicente 140  
 Estefan, Gloria 542  
 Esteve, Pablo 383  
*Estrella's Guajira* 511  
*Estrellas de Areíto* 542f.  
 Evans, Gil 253

F

Faílde, Miguel 208, 243ff.  
 Fajardo, José 47, 133  
*Fajardo y sus Estrellas* 133, 255f.  
 Fariñas, Carlos 39, 50, 67, 397ff., 402, **404ff.**, 423, 426, 489, 546  
 Farrés, Osvaldo 238, 292  
 Faz, Roberto 176, 227, 237  
 Feliú, Santiago 267  
 Feliú, Vicente 49, 265  
 Feltz, Kurt 470  
 Fernández, Coralia 145  
 Fernández, Frank 58, 269, 401f.  
 Ferrer, Buenaventura 225  
 Ferrer, Ibrahim 67, 242, 443, 542f.  
 Ferrer, Pedro Luis 19, **53f.**, 66, 223, 327  
 Ferrer, Raúl 224  
*Fiestecita* 505  
 Flynn, Frank Emilio 133f., 281f., 292, 300, 303, 439, 441  
 Formell, Juan **178f.**, 189, 303f., 333f., 341, 352, 540  
 Fornet, Ambrosio 51, 535  
*Fort Apache Band* 283  
 Fragoso, Guillermo 400  
*Fred Kingley und die King-Coles* 478  
 Fuentes, Laureano 77, 110, **387**

*Futuro Muerto* 45

## G

Gabici, Luigi 435

Gainsbourg, Serge 479

Galarraga, Lázaro 449

Garay, Sindo **200ff.**, 205, 208, 232ff., 241, 542

García, Germán 311

García, Justa 205

García, Ramón 205

García Caturla, Alejandro 35, **392ff.**, 405ff., 419, 489, 498, 546, 579

García Esquivel, Juan 483

García Espinosa, Julio 535, 537, 544

García Villamil, Felipe 449

Garcíaaporrúa, Jorge 399

*Gema y Pável* 267, 322

*Géminis* 314

*Genesis* 315

*George Shearing Quintet* 440

Getz, Stan 281, 442

Gietz, Heinz 470

Gillespie, Dizzy 43, 254, **271ff.**, 278, 280ff., 287, 292, 297, 300, 436, 439ff, **453**

Gold, Nick 12, 67

Gómez, Raúl 312

Gómez, Zoila 59, 220

González, Celina 145f., **150ff.**, 193, 510

González, Hilario 394, 399

González Mántici, Enrique 395, 399, 489

González, Rubén 67, 188, 281, 513, 537, 542f.

González, Sara 177, 269, 327

González Rubiera, Vicente “Guyún” 174, 200, 205

Gonzalo, Miguel de 240, 242

Goodman, Benny 438

Gottschalk, Luis Moreau 386, **436**

Gramatges, Harold 37, 39, 394, **398f.**, 405, 489, 546

Granata, Rocco 469

Grenet, Eliseo 235, 245f., 391

Grenet, Emilio 218, 220, 244f.

Grillo, Francisco “Machito” 133, 173, 251, 253f., 271, 278, 280, 282f., 438ff., **453f.**, 504, 524, 539

*Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* 266, 313

*Grupo de Renovación Musical* 35, 394f.

*Grupo Uno* 63

Guardia, Lucas de la 402

Günther, Helmut 462

Gué, Jean-Claude 371, 373

Guerra, Marcelino 220, 233, 254, 453

Guerra, Orlando “Cascarita” 175, 249

Guerrero, Félix 395, 399

Guevara, Ernesto “Ché” 14, 24, 47, 53, 68f., 428, 473, 488

Guillén, Nicolás 11, 131, 357, **391**, 471

Guillot, Olga 240, 242

Güines, “Tata” (Aristides Soto) 128, **131ff.**, 292

*Guitarras y Trovadores* 504

Gutiérrez, Bienvenido Julián 220, 233

Gutiérrez, Julio 238

Guzmán, Adolfo 60, 240, 242, 268, 292

## H

*Habana Abierta* 322

*Habana Sax* 11, 294

Haden, Charlie 43, 288, 292

Hädrich, Gerd 469

Handy, W.C. 274, **276**, 436, 452

Hargrove, Roy 43, 287, 292  
 Hart Dávalos, Armando 52, 56  
 Hartin, Kalevi 502  
 Hartong, L. J. 514  
*Havana Cuban Boys* 174  
 Hearn, Lafcadio 121  
 Hechavarría, Andrés “El Niño Rivera” 205, 251  
 Hemingway, Ernest 301, 471  
 Henríquez, Reynardo 240, 242  
 Henze, Hans Werner 491  
*Hermanos Barreto* 275  
*Hermanos Castellanos* 275  
*Hermanos Castro* 256, 275f.  
*Hermanos Palau* 275  
*Hermanos Saíz* 63, 321  
 Herman Dolz, Sonia 510, 536  
 Hernández, Horacio “El Negro” 442  
 Hernández, Gisela 394  
 Hernández, Jesús 511  
 Hernández, Raquel 181, 242  
 Hernández, René 251, 438f.  
 Hernández Balaguer, Pablo 383  
 Herrera, Aurelio 544  
 Herrera, Pablo 64  
 Hierrezuelo, Francisco José 383  
 Hietala, Timo 505  
 Hirsch, Hans 464  
*Hojo por Oja* 45  
*Hot Rockers* 307  
 Humboldt, Alexander von 488f.

## I

Ibáñez, Polito 318  
 Iborra, Diego 280  
 Igualada, Heydi 268  
 Iniciarte, Rafael 161  
*Instinto* 356, 358

*Irakere* 43, 180, 279, 283, **290f.**,  
 293f., 327, 331, 334, 442f.  
 Ivonet, Ramón 198, 205  
 Iznaga, Alberto 437f.  
 Izquierdo, Pedro “Pello el Afrokán”  
 42, 52, 128, 178, 304

## J

*Jackson Rhythm Kings* 275  
 Jahn, Jahnheinz 471  
 Jaila 181  
 Jimeno, Thomas 505  
 Jiménez, José Manuel “Lico” 386,  
 389  
 Jorrín, Enrique 238, 246, 255f., 542  
*Jóvenes Clásicos del Son* 513  
*Juego de Manos* 227  
 Jústiz, Pedro “Peruchín” 281f., 291,  
 441

## K

Käutner, Helmut 466  
*Karat* 313  
 Kellner, Loni 479  
 Kennedy, John F. 490  
 Kenton, Stan 252ff., 282f., 453  
*Klimax* 71, 180, 294, 341, 344  
 Kreuder, Peter 467  
 Künnecke, Evelyn 477

## L

*La Banda Iré* 511  
*La Charanga Habanera* 30, 56, 180,  
 333f., 337, 344  
*La Dubonney* 454  
*La Estrella Italiana* 124  
 La Lupe 310  
 Labatard, Germán 281  
 Landa, Fabio **395**, 399, 402

- Landa, Rafael 245  
 Laswell, Bill 371  
 Latamblé, Arturo 161  
 Latamblé, Atina 156  
 Latamblé, Chito 161  
 Lavelle, Doris 469  
 Leander, Zarah 465  
 Lecuona, Ernesto 206, 233, 235, **390f.**, 402, 462, 522  
*Lecuona Cuban Boys* 11, 174, 275, 462, 464, 501, 503  
 Leiva, Pío 543  
 Lennon, John 61f., 329  
 León, Argeliers 44, 56, **80f.**, 83, 101, 214, 216, 220, 394, 398, 423  
 Limonta, Aristóteles 538  
 Limonta, Eulalio 198, 205  
 Limonta, Manuel 232  
 Linares, María Teresa 58, 90, 107, 213f., 220, 535, 537, 539, 541, 545  
*Locomotive GT* 313  
 Loman, Peter 504  
 López, Anabel 181  
 López, Cachao **174**, 246, 250, 255, 279, 439, 441  
 López, César 291, 294  
 López, Orestes 238, 246, 248, 254  
 López, Orlando “Cachaíto” 441, 513, 541ff.  
 López, Pucho 291, 371  
 López, Rigoberto 255  
 López, Severino 204  
 López-Nussa, Ernán 291, 293  
*Loquimbia Swing Boys* 439  
*Los Amigos* 133, 290, 292  
*Los Armónicos* 307  
*Los Bravos* 312  
*Los Bucaneros* 262  
*Los Cañas* 265  
*Los Capirotos* 124  
*Los Compadres* 220, 222  
*Los Cumbancheros* 504  
*Los Dada* 311  
*Los Dimos* 265  
*Los Gens* 314f.  
*Los Gnomos* 44  
*Los Jaguares* 308  
*Los Kent* 311  
*Los Llópiz* 307  
*Los Muñequitos de Matanzas* 128, 443  
*Los Mustangs* 312  
*Los Papines* 128, 269  
*Los Paraguayos* 472  
*Los Pretenders* 308  
*Los Rápidos* 124  
*Los Reyes de la Calle* 356  
*Los Reyes del Bolero* 232  
*Los Roncos* 124  
*Los Van Van* 11, 48, 52, 69, 178f., 181, 189, 191, 227, 269, 303, 333ff., 341, 352, 442f., 496, 507f., 513, 540  
 Lotz, Marc Alban 514  
 Loyola, José **397**, 399, 423  
*Lucha Almada* 267  
 Luczkowsky, Adalbert von 477  
*Luis de la Cruz y Bolsa Negra* 322  
 M  
 Machín, Antonio 173, **236f.**, 436, 539f.  
*Machito y sus Afro-Cubanos* 251, 254, 260, 271, 278, **438**  
*Madera Limpia* 354  
 Maité 181  
 Majagua, Pancho 205  
 Makulis, Johnny 470

- Malcolm, Carlos 399, 401  
*Manguaré* 503  
*Manic Street Preachers* 33, 62, 329  
 Mann, Herbie 440, 453  
 Manolín “El Médico de la Salsa” 24, 334, 341  
 Manzano, Yasek 294  
 Marcos González, Juan de 537  
 Marinello, Juan 36f., 50  
 Márquez, Beatriz 181, 242  
 Márquez, Juanito 178, 241  
 Márquez Lacasa, Juan 402  
 Martí, José 268, 489, 53, 202  
 Martin, Dean 481  
 Martín, Edgardo 394, 399, 402  
 Martínez, Horacio 137, 145  
 Martínez, Lily 163, 174  
 Matamoras, Miguel 173, **208f.**, 220, 222, 232, 234, 241, 509  
 Matthieu, Mireille 472  
 Matthus, Siegfried 494  
 Mauri, José 389  
 Mayer, Günter 494  
 Mazón, Jorge 240  
 McCartney, Paul 61f.  
 Medina, Mirtha 312  
 Meisel, Willy 463  
 Mello, Manuel 436  
 Méndez, José Antonio 134, 240, 261, 292, 439  
 Menéndez, Nilo 235, 539  
 Mendoza, Celeste 128  
 Merwijk, Lucas van 514  
*Metal Oscuro* 45  
 Milanés, Axel 268  
 Milanés, Pablo 27, 49, 54, 56, 152, 191, 207, 241, 261f., 264, **265f.**, 268f., 293, 318f., 327, 414, 491  
 Milhaud, Darius 247  
 Mirabal, Manuel “Guajiro” 543  
 Miranda, Carmen 467  
 Miranda, Luis 280  
 Misraki, Paul 481  
 Mobba, Pío 118  
 Molina, Luis 317  
 Mondéjar, Ninón 255  
 Montaner, Rita 236, 462, 510, 539f.  
 Montoliu, Tete 292  
 Moog, Bob 430  
 Moore, Alex 469  
 Mora, Pancho 445  
 Morales, Carlos Emilio 291  
 Morales, Eduardo 515  
 Morales, Obdulio 198, 248f.  
 Moré, Benny 47, **175f.**, 185, 190, 227, **240**, 252, 300f., 502, 510, 514  
 Moreno, Ramón Enrique 232  
 Morón, Alonso 379  
*Moncada* 503  
*Moneda Dura* 322, 330  
*Monte de Espuma* 318  
 Morton, Jelly-Roll 274, 435f., 452  
 Müller, Thomas 494  
 Müller, Werner 477  
 Mulens, Fernando 240  
 Muñoz de Quevedo, María 392  
  
 N  
 Naborí, Indio 146f.  
 Navarro, Fats 278, 282, 283  
*Neurosis* 45  
*NG La Banda* 61, 180, 294, 303, **333f.**, 342, 347, 443, 513f., 536  
 Nicola, Isaac 400  
 Nicola, Noel 49, 264f., 269  
 Notte, Flavius 275  
*Nu Tempo* 371



*Nueva Manteca* 514

Núñez, Alcide 436

## O

*Obsesión* 356ff.

O’Farrill, Chico 281ff., 438

O’Farrill, Ela 241

Oliva, Orlando 371

Olivares, José 161

Oramas, Faustino “El Guayabero” 223f.

Orbón, Julián 394, 546

Oréfiche, Armando 174f.

*Orishas* 63, 69, 181, 354, 358ff., **365ff.**, 377, 513

Orovio, Helio 42, 44, 496, 535, 542, 545

Orozco, Danilo 82, 215, 219, 221f., 335f., 494, 496, 508, 515

Orozco, Keyla 514f.

*Orquesta Riverside* 177, 185, 256, 542

*Orquesta América* 255f.

*Orquesta Aragón* 69, 177, 182, 227, **256**, 303, 443

*Orquesta Casino de la Playa* **175f.**, 185, 237, 249f., 275, 438

*Orquesta Chepín* 178

*Orquesta Cubana de la Música Moderna* 290, 303, 313, 327, 437

*Orquesta Nuevo Ritmo* 454

*Orquesta Revé* 162, 178

*Orquesta Sinfónica Nacional* 396

Ortiz, Fernando 12, **35**, 71, **80**, 83, 90, 105, 120, 156, 214, 272, 391, 448f., 471, 489

Osdalgia 181

Oviedo, José Rosario “Malanga” 118f.

Oxamendi, Lucrecia 128

## P

*P18* 371

Paakkunainen, Seppo “Paroni” 504

Pacheco, Johnny 442, 454, 526

Padilla, Heberto 41, **51**

Padura Fuentes, Leonardo 56

Pagés, Juan 137, 145

Pagueras, Cayetano 381f.

Palmieri, Charlie 188, 441, 454

Palmieri, Eddie 133, 188f., 441, 505

*Papá Humbértico* 359

Parapar, Gustavo “El Gallego” 205

París, Juan 383

Parker, Charlie 254, 277, 280, 282, 439

*Paso Franco* 124

*Paulo F. G. y su Elite* 180, 334, 342, 513

Paz, Luis “Papillo” 147

Pedroso, César “Pupi” 179

Peña, Enrique 245

Peraza, Armando 128, 440, 453

Pérez, Amaury 191, 241

Pérez, Isidro 281

Pérez, Jesús 280, 284

Pérez, Manuel 436, 273

Pérez, Mariano 249

Pérez, Pecky 121f.

Pérez Prado, Dámaso 13, 64, 175f., 238, 246, **248ff.**, 279, 283, 439, 454, 469, 478, 483, 524

Pérez Puentes, José Ángel 399f.

Pérez Sentenat, César 391

Pérez Velásquez, Oleana 515

Pfeiffer, Ruediger 494, 496

Pichardo, Esteban 155, 214

Piloto, Giraldo 180, 294

Pina, Agustín 128

Piniella, Germán 535, 545

Piñera, Juan 374, 376, **399**, 401, 423  
 Piñeiro, Ignacio 126, 173, 352, 510, 538  
*Pink Floyd* 315  
 Plá, Enrique 291  
 Ponce, Daniel 455  
 Portabales, Guillermo 145  
 Portillo de la Luz, César 134, 240f., 261, 292, 439, 546  
 Portuondo, Omara 67, 181, 240, 242, 266, 439, 496, 503, 513, 546  
 Powell, Bud 278, 282f.  
 Pozo, Luciano “Chano” 128, 132, 272, 280, **284**, 300, **438ff.**, 447, 453  
 Prado, Rita del 268  
 Prats, Rodrigo 206, 235, 391  
 Presley, Elvis 304, 307, 311, 325  
 Prieto, Abel 56, 62f., 329  
*Primera Base* 63, 356, **358ff.**, 366  
 Pró, Serafín 394  
 Puebla, Carlos 48, 473  
 Puente, Tito 133, 187ff., **253ff.**, 283, 300, **439ff.**, 453f., 480, 504f., 527  
 Puertas Salgado, Miguel 137, 145  
 Puga, Dany 311  
 Puig Hatem, Carlos 515  
 Pyke, Maurice 198

## Q

*Quartett Nano* 205  
 Quevedo, Pablo 236  
 Quinn, Freddy 472  
 Quintana, José Luis “Changuito” 179, 291  
 Quintero, Angel 269  
 Qutiérrez, Alberto 505

## R

Raffelín, Antonio 385  
 Ramírez, Serafín 77, 225, **387**  
 Ramos, Eduardo 265, 327  
 Rebling, Kathinka 494  
 Revé, Elio 162  
 Reyes Jr., Walfredo de los 441  
 Reyna, Félix 246, 255f.  
 Richard, Little 307  
 Rico, Filiberto 275  
*Rico's Créole Band* 275f.  
 Ríos, Luis 535, 544  
 Ríos, Orlando “Puntilla” 449  
 Rinta-Pollari, Markku 505  
 Rivera, Niño 251  
 Rivera, Paquito de 53, 283, 288, **291**, 327, 442, 455  
 Roach, Max 278, 283  
 Roberts, John Storm 271, 278, 435  
 Robreño, Eduardo 217  
 Roche, Pablo 448  
 Rodríguez, Arsenio 163, **173ff.**, 190f., 237, 248ff., 254f., 278, 438f., 503, 514, 542  
 Rodríguez, Nilo 37, 395, 402  
 Rodríguez, Osvaldo 241  
 Rodríguez, Silvio 49, 54, 58, 61, 152, 191, 207, **262ff.**, 268f., 314, 318f., 327f., 361, 491  
 Rodríguez, Siro 208f.  
 Rodríguez, Tito 133, 254, 439, **453f.**, 502, 505  
 Roig, Gonzalo 203, 206, 235, 241, **391f.**, 546  
 Rojas, Martín 265, 503  
 Rojas, Níco 240, 242  
 Roldán, Amadeo 35f., 110, **391ff.**, 405ff., 419, 489, 546  
 Roloff, Julio 399f., 424  
*Rolling Stones* 44, 304, 311

- Rollins, Sonny 278, 282  
 Romero, Julio 505  
 Romeu, Armando 281ff., 290f., **416**, 437  
 Romeu, Belinda 265  
 Ros, Edmundo 480f.  
 Rosa, Orlando de la 176, 238  
 Rosell, Electo "Chepín" 247  
 Rubalcaba, Gonzalo 60, 68, 247, 291, 293, **297ff.**, 347, 400, 442  
 Rubalcaba, Jacobo 246  
 Ruiz, Magaly 399  
 Ruiz Castellanos, Pablo 395  
 Ruiz Espadero, Nicolás 199, 385ff.  
 Ruiz Quevedo, Rosendo 240, 251, 256  
 Ruiz Suárez, Rosendo 200ff., 204  
*Rumbatá* 511  
*Rumbavana* 186, 504  
 Russel, Ulises 311
- S**  
 "Santiago" Smood 274  
 Sacasas, Anselmo 175  
 Salas y Castro, Esteban 34, **381ff.**, 386f., 402, 489, 495  
 Salazar, Max 271  
*Salsamania* 505  
*Salseros Sinceros* 505  
 Salvador, Emiliano 247, 291, 298, 304f., 327, **400**, 514  
 Salvador, Henri 479  
 Sanabria, Bobby 455  
 Sánchez, José "Pepe" **197f.**, 200ff., 208, 231f.  
 Sánchez de Fuentes, Edurado 83, 206, **244**, **390**  
 Sánchez Reyes, Antonio "Musiquita" 246  
 Sand, Sacy 501  
 Sandoval, Arturo 43, 55, 288, 291, 351, 442, 455  
 Sanjuán, Pedro 391  
 Sansirana, Esteban 234  
 Santamaría, Mongo 440, 447, 453f.  
 Santana, Carlos 440f.  
 Santos, John 455  
*Saóco* 505  
 Saquito, Níco 220, 222  
 Saumell, Manuel 198f., **243f.**, **385**, 546  
*S.B.S.* 63, 181, 354, 366  
 Scarlatti, Domenico 142f.  
 Schneider, Willie 479  
 Secada, Moraima 240  
 Seeger, Pete 471f.  
 Segundo, Compay (Francisco Repilado) 67f., 182, 220, 361, 443, 507, 513, 542  
*Septeto Habanero* 540  
*Septeto Nacional* 504f., 540  
*Septeto Son* 504f.  
*Sexteto Raison* 227  
 Shank, Bud 453  
 Shearing, George 283, 453  
*Siboney Orchestra* 437  
 Sicouret, Angelina 385  
 Siegel, Ralph Maria 483  
 Sierck, Detleff (Douglas Sirk) 465  
*Sierra Maestra* 503, 513  
 Silva, José "Chombo" 282, 441  
 Silveira, Martín 137, 145  
 Silver, Horace 278, 283  
 Simons, Moisés 206, 436f., 526  
 Simpson, Luis 243  
*Sin Palabras* 371, 373f.  
*Síntesis* 45, 193, **314ff.**, 319, **325ff.**, 443  
 Socarrás, Alberto **436f.**, 453

Socarrás, René 173  
*Socarrás and His Magic Flute Orchestra* 436  
 Sol, Fortún del “Colorín” 137  
 Somavilla, Rafael 283  
*Son Sabroso* 505  
*Sonora Matancera* 185, 237, 440, 542  
 Sosa, Omar 293  
 Sosayas, Raquel 181  
 Speak, Pedro 161  
 Spiro, Michael 455  
 Stacholy, Pedro 274  
 Stearns, Marshall 253, 271f.  
*Superávit* 267  
*Swingle Singers* 261

## T

Taño, Antonio 308  
 Tarafa, Justino 119  
*Tema IV* 315, 327  
 Terry, Joel 505  
*The Beatles* 42, 44, 49, 61f., 304, 310f., 320, 326, 329  
 Theel, Henry 501  
 Tio jr., Lorenzo 435  
 Tizol, Juan 467  
 Toivanen, Tero 504  
 Tomás, Guillermo **77**, 83, **389**  
 Tongolele 252  
 Torregrosa, Trinidad 128  
*Torrens y su Grupo* 181  
 Torres, Barbarito 147, 443, 542  
 Torres, Dolores 394  
 Torres, Eddy 310f.  
 Torres, Juan Pablo 291, 400  
 Torriente, Liber 514  
 Torroella, Antonio “Papaíto” 246  
 Tosca, Alberto 267

*Toten Hosen, Die* 33  
 Touzet, René 238  
*Tri Cohiba* 505  
*Trío Matamoros* 200, **208f.**, 234  
 Tukur, Ulrich 477

## U

*Up, Bustle and Out* 371  
 Urfé, José 245f., 544  
 Urfé, Odilio 116, 248, 250  
 Utrera, Adolfo 235

## V

Valdés, Abelardito 246f.  
 Valdés, Amadito 541  
 Valdés, Bebo 238, 251, 281ff., 439  
 Valdés, Cecilia 203  
 Valdés, Carlos “Patato” 128, **440**, 447  
 Valdés, Elio 544  
 Valdés, Gilberto 254, 395, 439, 454  
 Valdés, Jesús “Chucho” 15, 43, 69, 247, **290**, 293, 297f., 300, 304f., 327, 331, 351, **400**, 416, 442, 514, 543  
 Valdés, Maria Caridad 293  
 Valdés, Marta **241**, 261, 292, 303  
 Valdés, Mercedes 128  
 Valdés, Miguelito 175, 438f.  
 Valdés, Ramón 205  
 Valente, Caterina 470, 482  
 Valenzuela, Raimundo 244ff.  
 Valera, Roberto 397, 399, 402, 423, 425  
 Valiente, Ángel 146f.  
 Valle, Orlando “Maraca” 43, 69, 291f., 442  
 Valle, Ramón 293, 514f.  
 Vallmitjana, Abel 252  
 Varela, Carlos 54, 267, **318ff.**

- Vázquez, Justo 205  
 Vega, Lope de 140f.  
 Velázquez, Miguel de 380  
 Veloz, Ramón 145  
 Ventura, Antony 479  
*Venus* 314, 317  
 Vera, María Teresa 203, **207f.**, 234, 540  
 Vidal, Carlos 280, 453  
*Vieja Trova Santiaguera* 67, 510, 536, 540  
*Viento Solar* 45  
 Villalón, Alberto 200, **202**, 205, 212, 232, 234  
 Villate, Gaspar 388  
 Virelles, Dayan 294  
 Virta, Olavi 502  
 Vitier, José María 291, 314, **400ff.**, 546  
 Vitier, Sergio 266, 400ff., 423  
 Vivar, Alejandro “El Negro” 282  
 Vixama, Virgilio 282  
 Vuorimies, Risto “Papa Montero” 504
- W
- Wader, Hannes 472  
 Waldoff, Claire 466  
 Wenders, Wim 12, 67, **535ff.**  
 West, Alan 535ff  
 White, José 386f., 416  
 Williams, Hank 482  
 Worbs, Hans Christoph 467
- Y
- Yes* 315  
*Yoruba Theological Archministry* 447  
 Yradier, Sebastian de 466  
*Yumurí y sus Hermanos* 333
- Z
- Zaballa, Miguel 205  
 Zerguera, Roberto “Roberto Blanco” 472, 485  
*Zeus* 45, **317ff.**  
 Zorilla, Floro 205



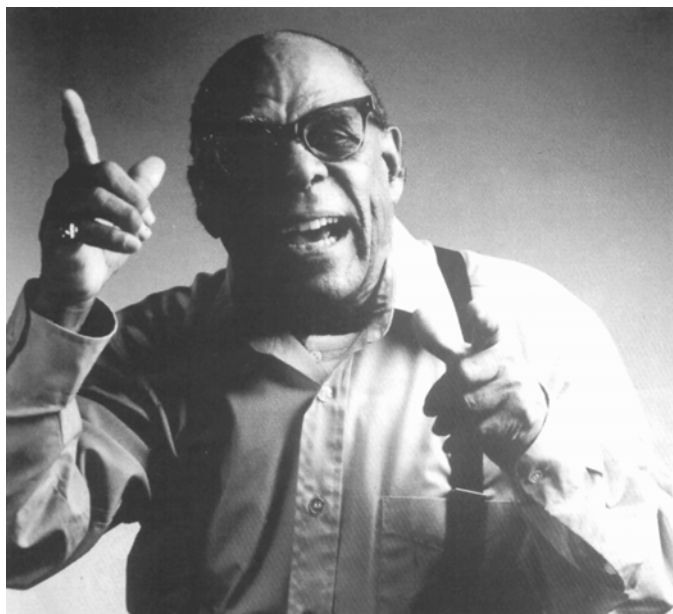
## Kubanische Musik in Bildern



Orchester Casino de la Playa 1938



Lecuona Cuban Boys um 1935



Mario Bauzá



Maria Teresa Vera





Damaso Pérez Prado



Machito (Frank Grillo)



Benny Moré



Chano Pozo



Trio Matamoros



Orchester Antonio Romeu



Sexteto Habanero



Septeto Nacional



Sindo Garay



Barbarito Diez



Miguelito Cuni und Felix Chappotin



Merceditas Valdés



Ñico Saquito



Lazaro Ross



José Ardevol



Bola de Nieve (Ignacio Villa)



Quartett D'Aida



Celia Cruz



Cachao López

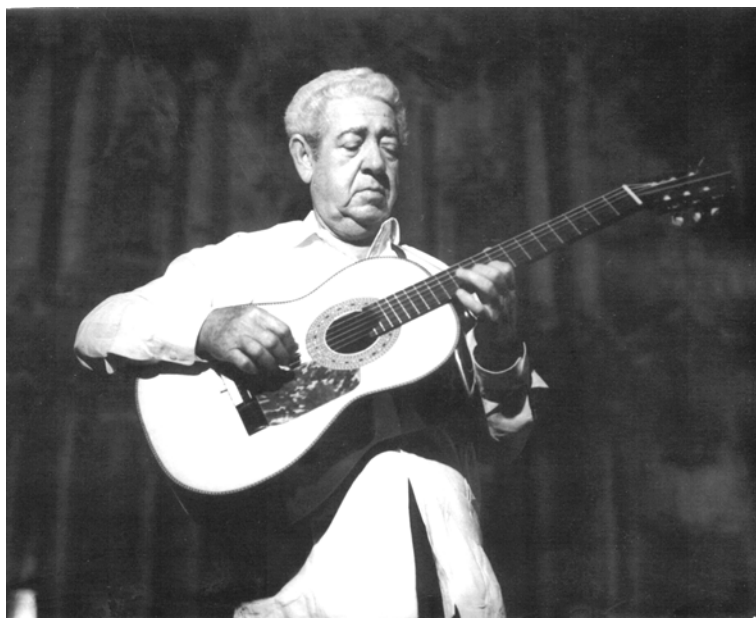


Pablo Milanés





Silvio Rodríguez (mit Gitarre)



Carlos Puebla



Orquesta Cubana de Música Moderna/ Chucho Valdés (1967)



Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC



Irakere (1978)



Síntesis



Leo Brouwer



Barock-Ensemble Ars Longa



Cachaito López



Pedro Luis Ferrer



Rubén González



Juan Blanco mit Theremin



Ibrahim Ferrer



Compay Segundo (rechts) mit Richard Egües



Adalberto Álvarez y su Son



NG La Banda



Frauenband D'Talle



Habana Sax





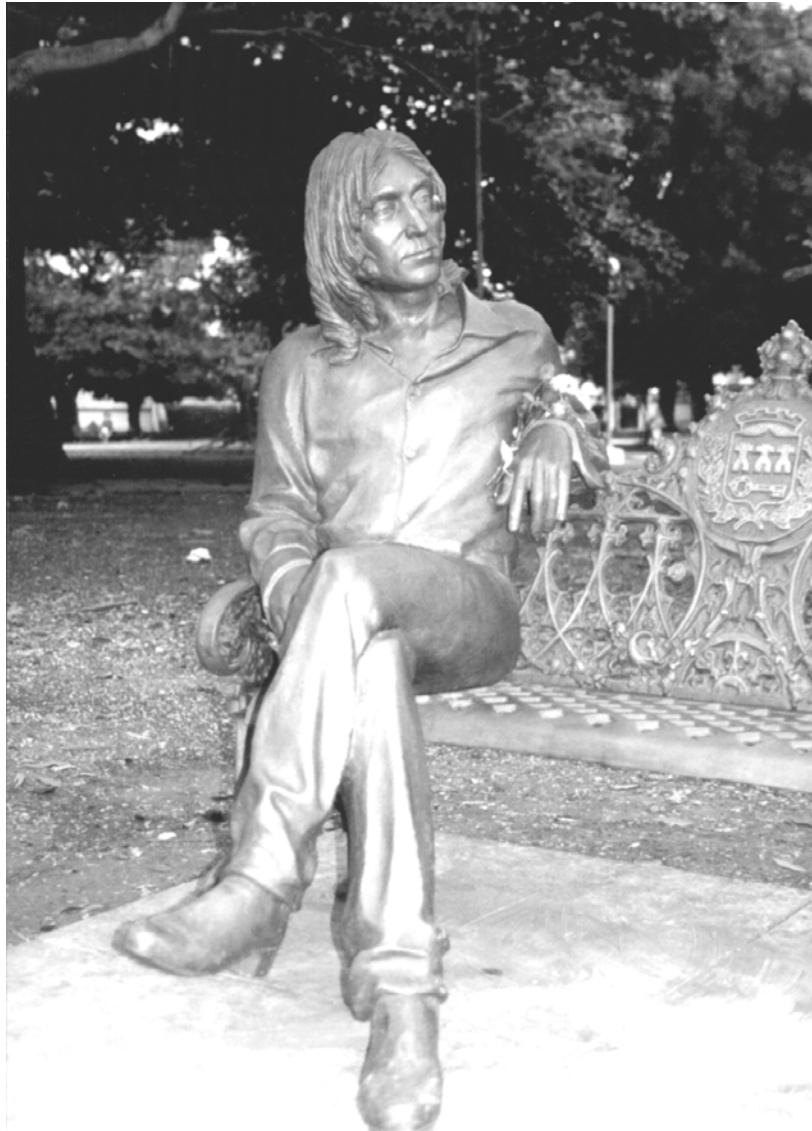
Rapper: Anonimo Consejo



Punks auf Kuba



Hardrocker: Zeus



John Lennon-Denkmal in Havanna

**Fotonachweis:**

Alexander Nicolas: S. 633 o., 634 u., 635 o., 637 u./ Rainer Leigraf: S. 634 o., 636 u./  
*D'Talle*: S. 636 o./ Torsten Eßer: S. 632 u., 633 u., 637 o./ Archiv Bohemia: S. 619-632 o,  
635 u./ Paul Eßer: S. 638.